ردیف و موسیقی شعر



دکتر احمد محسنی



انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۳۶۷

ردیف و موسیقی شعر

دکتر احمد محسنی

محسنی، احمد، ۱۳۴۱ -

ردیف و موسیقی شعر / احمد محسنی. ـ مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۲.

۲۰۳ ص. ـ (انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد؛ ۳۶۷)

۹۰۰۰ ریال ISBN: 964-5782-98-8

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

کتابنامه: ص. ۱۹۷ - ۲۰۳؛ همچنین به صورت زیرنویس.

۱. فارسی -- فن شعر. ۲. قافیه. ۳. عروض فارسی. الف. دانشگاه فردوسی مشهد. ب. عنوان.

PIR ۳۵۶۵ / ۲ ر ۳ م ۸ فا ۰/۴۱

کتابخانه ملی ایران ۸۲-۴۸۰۲ م



انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۳۶۷

ردیف و موسیقی شعر

تألیف

احمد محسنی

وزیری ، ۲۰۴ صفحه، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ اوّل، بهار ۱۳۸۲

امور فنّی و چاپ : مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی

بها : ۹۰۰۰ ریال

شابک ۸-۹۸-۵۷۸۲-۹۶۴ ISBN: 964-5782-98-8

فهرست مطالب

ای نام تو بهترین سرآغاز
بی‌نام تو نامه کی کنم باز

مقدّمه

شعر پدیده‌ای پویا و زنده است؛ با بشر بوده و زیسته. گمان می‌رود از آن زمان که انسان زبان گشوده و توانسته عواطف، شگفتی و شادی خویش را بیان و نشان دهد شعر وجود پیدا کرده است. انسان در برخورد با پدیده‌های طبیعت با شگفتی شعرگونه‌ای سروده است. دعاهای بشرِ نخستین در مقابل خدایان نامریی، جمله‌هایی که در مراسم دینی بر زبان می‌رانده، آنچه از سر ترس یا شادی و در حال هیجان شدید بر زبان می‌آمده، همگی از مقوله شعر است.

شعر زبان هنری ملتهاست. انسان هنر را دوست می‌دارد و زبان هنری را می‌پسندد. این هنردوستی را خداوند در نهاد انسان سرشته است؛ بر این اساس زبان هنری و شعر به‌یک طبقه و گروه اختصاص ندارد، از همگان است و برای همگان.

هرکس از شعر شناخت خاص خود را دارد. همه او را می‌دانند، اما آنچنان که باید نمی‌شناسند، حتی شاعران به‌آن نگاهی گونه گون دارند؛ یکی پوسته و کالبد را می‌بیند و دیگری مغز و معنی را می‌نگرد و آن دیگر هر دو را همسنگ می‌داند.

اهل لغت از شعر برداشتی دوگانه دارند: «ابوعبدالله قاسم بن سلام بغدادی که از پیشوایان نحو و لغت بوده است، نامگذاری شعر را به «یعقوب بن عامر بن ... سام بن نوح» نسبت می‌دهد و می‌گوید، چون بی‌واسطه تعلیم وی را به کلام موزون شعور افتاد، آن کلام را شعر خواندند»[1].

فیروزآبادی در «قاموس اللغه» می‌نویسد: «اطلاق شعر بر اقوال منظوم به‌سبب شرف وزن و

---

۱. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، شمس قیس رازی، به‌تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۸، ص ۱۹۷.

قافیه آن است»[۱]. همچنین نوشته است: «لغت شعر را برخی به‌واسطه دقت که در آن به کار می‌رود از «شَعر» گرفته‌اند، چنان که جامی می‌گوید:

شعر شعر خیـل بـافتن است　　　بهر این شعر مو شکافتن است

باز می‌نویسد: «شعر درلغت به‌معنی‌فهم و دراصطلاح منطقی آنچه خیال‌انگیز است، می‌باشد»[۲].

ابوعلی سینا می‌گوید: «منطقی را به‌هیچ‌یک از وزن و تساوی و قافیه نظری نیست، مگر این که ببیند که چگونه سخن خیال‌انگیز و شوراننده می‌شود[۳]».

خواجه نصیرالدین طوسی در این تلقّی دوگانه می‌نویسد: «اطلاق اسم شعر در عـرف قـدما بر معنی دیگر بوده است و در عرف متأخّران بر معنی دیگر است، و محقّقان متأخّران شعر را حدّی گفته‌اند جامع دو معنی بر وجه اتّم و آن این است که گویند شعر کلامی است مخیّل. پس شعر در عرف منطقی، کلام مخیّل است و در عرف متأخّران کلام موزون و مقفّی. چه به‌حسب این عرف هر سخنی را که وزنی و قافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق و خواه کاذب و اگر همه به‌مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد آن را شعر خوانند و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگرچه مخیّل بود آن را شعر نخوانند و اما قدما شعر، کلام مخیّل راگفته‌اند، اگرچه موزون حقیقی نبوده است»[۴].

«حقیقت این است که در هریک از زبانهای دنیا اگر شعری هست، موزون است و شعر بی‌وزن یا منثور که اخیراً به گوشها می‌خورد از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه بوده و تجدّدخواهان دیگر از ایشان اقتباس کرده‌اند»[۵].

اگر وزن و قافیه را بخشی از لفظ شعر بخوانیم و تخیّل و اندیشه را معنی بدانیم، درست این است که بگوییم این دو لازم و ملزوم یکدیگرند و جدانشدنی. «لفظ در شعرکسوتی است برای معنی. الکساندر پوپ شاعر و نقاد انگلیسی نظر به‌همین نکته دارد؛ آن‌جاکه می‌گوید: کسانی هستند که درباره کتابها از روی لفظ داوری می‌کنند، مثل زنهاکه راجع به مردها از روی لباس قضاوت می‌نمایند. باری اگرچه بر وفق یک مثل فرانسوی با لباس نمی‌توان راهب شد، اما لباس هم در جای خود اهمیت تمام دارد و جلوه و نمایش وجود جز به‌لباس نیست؛ البته به‌شرط آن که در زیر لباس هم چیزی وجود داشته

۱. **آفاق غزل فارسی**: دکتر صبور، انتشارات پدیده، ۲۵۳۵، ص ۱۸.
۲. همان جا، ص ۱۸.
۳. «ترجمه فن شعر ابن سینا»، دانش پژوهش، **مجله سخن**، دوره سوم، ص ۵۰۰.
۴. **اساس الاقتباس**، به‌نقل از **وزن شعر فارسی**، دکتر پرویز ناتل خانلری، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۴۵، ص ۱۴.
۵. همان جا، ص ۱۶.

باشد. نه آن که لباسی باشد خالی.

راجع به همین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده‌اند به‌لزوم لطافت آن. چنان‌که آن را با حلّه مقایسه کرده‌اند: «با حلّه تنیده ز دل بافته ز جان». صناعت شاعری را از این حیث است که بعضی همچون مؤلف *المعجم* تشبیه کرده‌اند به‌صناعت نسّاج. شعری که این کسوت به‌اندام اوست، موجودی است که از تمام هستی او فقط جامه‌اش محسوس و مرئی است. پیکرش حالتی دارد مجرد و اثیری. از این روست که در شعر اهمیت لفظ از اهمیت معنی کمتر نیست. این دو را از یکدیگر جدا نمی‌توان کرد و در شعر لفظ و معنی همطرازند و همسنگ. به‌قول شمس قیس: «شاعر باید نه به‌آوردن معانی خوب در الفاظ پست راضی شود نه به‌ایتان معانی مبتذل در الفاظ خوب. چنان‌که لباس لطیف بر اندام درشت و پلید خوش‌آیند نیست، لباس خشن هم بر پیکر لطیف دریغ است. بدین‌گونه ترجیح هریک از لفظ و معنی ادّعایی است مبالغه‌آمیز و گزاف. نکته در این است که بین آنها تعادل باشد و تناسب»[1].

شعر و موسیقی پیوندی استوار دارند. «عواملی که آدمی را به‌جستجوی موسیقی می‌کشانده است، همان کششهایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است، زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظهاست و بیهوده نیست. ارسطو شعر را زاییده دو نیرو می‌داند که یکی غریزه محاکات است و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ. گرچه آدمی به‌نثر نیز می‌تواند تغنی کند اما هیچ ملّتی را نمی‌شناسیم که غنای او با نثر باشد. زیرا جمع میان شعر و موسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است»[2].

«موسیقی شعر چند جلوه و نمایش دارد:

۱ – موسیقی بیرونی شعر

منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است. مثلاً تمام شعرهایی که در بحر متقارب سروده شده‌اند، به‌لحاظ موسیقی بیرونی یکسان‌اند؛ یعنی می‌توان آنها را بر این نظام آوایی:

فعولن	فعولن	فعولن	فعل
U--	U--	U--	U-

تطبیق داد و در این قلمرو هیچ شاعری بر شاعری دیگر برتری ندارد، مگر به‌تنوع اوزان، یا به‌هماهنگی اوزان با تجارب روحی و دیگر جوانب موسیقیایی شعرش.

---

۱. **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۱، ص ۵۵.

۲. **موسیقی شعر**، انتشارات نگاه، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۶، ص ۴۶.

۲- موسیقی کناری شعر

منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقیایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصرع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سرتاسر بیت و مصرع یکسان است و به‌طور مساوی در همه‌جا به‌یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها، مثلاً در این بیت:

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بام ما ای در شکسته جام ما، ای بر دریده دام ما

تکرار «ام ما»در چهار مقطع این بیت، از جلوه‌های موسیقی است. واژه‌های «نام، بام، جام، دام» قافیه درونی را شکل داده‌اند و واژه‌ی «ما» ردیف است که در پی قافیه و برای کمال‌بخشیدن آنها آمده است.

۳- موسیقی درونی شعر

از آن‌جاکه مدار موسیقی (به‌معنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگیهایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامتها و مصوتها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شده آن نام ببریم انواع جناسها را باید یادآور شویم. ناقدان شعر در تبیین جلوه‌های این موسیقی از اصطلاحاتی نظیر خوش‌نوایی، تنالیتی و موسیقیائیت که هرکدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورتگران، دومی آن را «ارکستراسیون» می‌خوانند.

۴- موسیقی معنوی شعر

اگر نظریه فلاسفه اخوان الصفا را در باب موسیقی و مفهوم آن‌که عبارت است از «علم نسبتها» و «شناخت کیفیت تألیف» بدانیم، پذیرفتن اصطلاح «موسیقی معنوی» نه تنها دشوار نیست، بلکه بسیار محسوس و طبیعی نیز خواهد بود. همان‌گونه که تقارنها و تضادها و تشابهات، در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارنها و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد. بنابراین همه ارتباطهای پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده و یا منظومه، خواه کلاسیک و خواه مدرن) اجزای موسیقی معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شده

این‌گونه موسیقی چیزی را نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع از قبیل تضاد، طباق، ایهام و مراعات نظیر ـ از معروفترین نمونه‌هاست. یادآوری این نکته ضرورت دارد که در آن سوی صنایع شناخته شده بدیع، این بخش از موسیقی شعر جلوه‌ها دارد که در قلمرو اصطلاحات موجود نمی‌گنجد و مهمتر این که مبنای جمال‌شناسی و از سوی دیگر انسجام غالب شاهکارهای شعری، در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقی معنوی است»[۱].

«قافیه و ردیف یادگاری از تکرار دعاهای باستانی و وردهای افسونی است که به‌منظور تأثیر بخشیدن کلمات خاصی در آنها دمبدم تکرار می‌شوند. قافیه و ردیف پایان یک آهنگ را اعلام می‌کنند، مکث در نفس است که در فاصله‌های معیّن و منظم و مساوی‌ای فرا می‌رسد»[۲].

دکتر زرین‌کوب معتقد است: «احساس و اندیشه شاعر، فلزی است که گویی در کوره ابداع تفته شده است و وزن و قافیه قدرت آن را دارد که این آهن را آب دهد و تبدیل کند به‌فولاد، با قدرت و جلای فولادین»[۳].

قافیه در ابیات بسیاری از اقوام، مثل وزن، اساس شعر یا یکی از امور اساسی شعر است. اما ردیف، پیرایه‌ای است که ویژه شعر فارسی بوده و هست و اگر در شعر دیگر ملل هم‌گاه و بیگاه دیده می‌شود، به‌پیروی از شعر پارسی است.

ردیف در شعر فارسی اهمیت بسیار و نقش خیره کننده دارد. برترین نقش ردیف غنابخشیدن به‌موسیقی قافیه است. آن‌جا که شاعر قوافی فقیر دارد، ردیف را به‌مدد موسیقی شعر می‌رساند و از رهگذر ایجاد این همسانی، شعر را خوش‌نوا می‌کند. ردیف محور بسیاری از هم‌حروفی‌ها و همصدایی‌ها در شعر است.

ردیف می‌تواند به‌وزن شعر و کمال آهنگین آن کمک کند. این عنصر شعری در ایجاد تداعی معانی و خلق صور خیال شعری نقش اساسی دارد. شاعر از همنشینی قافیه و ردیف می‌تواند فضاهای متنوع و مضامین مختلف بیافریند. شاعر توانا از ردیف در ایجاد مجازهای زبانی بهره می‌برد. یک فعل را در پایان شعر می‌گذارد و از آن معنای متعدد برمی‌دارد و از همسانی لفظی و ناهمسانی معنایی آن، نوعی برجستگی در شعر ایجاد می‌نماید.

ردیف، آشنا و همراه همیشگی شعر فارسی است که از سوی شاعران و ناقدان کم‌تر مورد توجّه قرار گرفته و غریب مانده است. قافیه تا حدود بسیار شناخته شده است و مقاله‌های بسیار در این

---

۱. **موسیقی شعر**، ص ۳۹۱.
۲. **جام جهان‌بین**، محمدعلی اسلامی ندوشن، انتشارات جامی، تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۴، ص ۲۸۸.
۳. **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۱، ص ۹۵.

باب نوشته شده است. دکتر شفیعی کدکنی بر پایه کتب قدیم و با شیوه‌ای نوین اثری با ارزش در مورد قافیه نوشته است. در این اثر، تعریف قافیه، نقش قافیه، نقد قافیه، قافیه‌اندیشی، تأثیر موسیقیایی، راز پیوستگی شعر و قافیه و نیز از مقام آن در ایجاد زیبایی شعر به‌تفصیل سخن گفته شده است[۱].

شگفت این که هیچ‌کس به‌طور جدی به‌تبیین و نقد و بررسی ردیف ننشسته است. در بستره تحقیقات ادبی فقط دو مقاله در باب ردیف نوشته شده است: یکی در مجموعه کتاب موسیقی شعر با عنوان «ردیف ویژگی شعر فارسی»، دیگری در حاشیه مقاله‌ای با عنوان «پرداختن به‌قافیه باختن» از دکتر محمدعلی حق‌شناس. دکتر شفیعی خود در بررسی کوتاه ردیف چندین بار اشاره کرده است که این موضوع، رساله‌ای مفصل و مخصوص را می‌طلبد.

آنچه نگارنده را به‌انجام چنین کاری واداشت جای خالی این بحث در میان مباحث ادبی بود. نبود منابع کافی برای این پژوهش مشکلی بود که در همان آغاز راه با آن دست به گریبان بودم. اما عشق و علاقهٔ به‌موسیقی شعر و خواهش به‌انجام کاری نو، واداشت تا از تاریکی راه و ناهمواری مسیر نهراسم و با یک بررسی اجمالی طرحی برای کار تهیه کنم. ابتدا با هرکس در میان می‌گذاشتم با بی‌توجهی از کنار آن می‌گذشتند و می‌گفتند به‌شعر شعرای برتر روی بیاور و اثری در مورد شعر بزرگان بنویس. اما این موضوع پس از آن تأمل مرا رها نمی‌کرد. بالاخره با رایزنی‌های ارزنده استاد جناب آقای دکتر وحیدیان، این کار بزرگ را در پیش گرفتم.

لازمه این تحقیق این بود که تک‌تک دیوانهای شاعران بزرگ را ببینم و بررسی کنم و از هرکدام خوشه‌ای برچینم و چنین کردم. از اولین شعرهای فارسی شروع کردم. دیوانهای مختلف و حتی مثنویها را از رهگذر ردیف بررسی کردم و آنچه بایسته گفتن بود، یادداشت کردم. خوشه‌چینی من ماهها طول کشید. خستگی‌ناپذیر از دیوانی به‌دیوانی، از جُنگی به‌جُنگی سر کشیدم و،

تمتع به هر گوشه‌ای یافتم   ز هر خرمنی خوشه‌ای یافتم

پس از این، بسیاری از سرفصلها پیدا شد، من می‌دیدم که ردیف از کجا آغاز شده است، چگونه دگرگون شده، فراز و نشیب آن چیست، کاربرد گوناگون آن چگونه است، انواع آن چیست؟ ساختمانهای نو آن در کجاست؟ و برای چیست؟ سنت‌شکنیهای آن کجاست؟ بسامد آن در شعر شعرای مختلف چند و چگونه است؟

این بررسی توفیقی بود برای منِ کم‌بهره و ناتوان. چراکه بیشتر دیوانها را یک‌بار بررسی کردم و بسیاری از شعرهای آن را به‌دقّت خواندم. گاه در دیوانی جلوه‌هایی زیبا توجه مرا به‌خود جلب

---

۱. منظور کتاب **موسیقی شعر** است.

می‌کرد و ساعتها و روزها مرا از تحقیق ردیف دور می‌کرد. رودکی، منوچهری، فرخی، عنصری، انوری، امیر معزی، فردوسی، ناصرخسرو، مسعود سعد، خاقانی، نظامی، مولوی، عطار، سعدی، حافظ، بهار، شهریار و دهها شاعر دیگر سالی و اندی مرا با خود و در خود داشتند.

پس از آن به‌جستجوی بیشتر، در اندک گفته‌ها و نکته‌های قدما پرداختم در هر اثر بلاغی، عروضی، کتب تراجم و نقد شعر به‌دنبال نام ردیف و نکته‌ای در باب آن بودم. از آن‌جا که کسی از متأخرین در باب ردیف تحقیق جدّی نکرده بود، تصوّر من این بود که در کتب قدیم اثری از بحثهای ظریف ردیف نمی‌توان یافت اما جستجوی بسیار خلاف این امر را ثابت کرد. در کتب قدیم به‌عیوب ردیف برخوردم. همان عیبهایی که من یافته بودم اما نامی برایش نداشتم. همچنین به‌انواع ردیف برخورد کردم، همان که دهها مثال برای آن نوشته بودم. و بالاخره نقد و بررسی گاه و بیگاه ردیف را در این کتابها دیدم و نوشتم. این یادداشتها دلگرمی مرا برای ادامه کار بیشتر کرد. مصمّم‌تر و محکم‌تر قلم برداشتم و با تکیه به گفته‌های پیشینیان و براساس یافته‌های خودم طرح نهایی تحقیق را پی نهادم و در پی آن ره پیمودم. کار به گرمی و شوق پیش می‌رفت. ساعتها غرق در کار بودم، چنان در کار ذوب می‌شدم که هیچ نمی‌دیدم و هیچ نمی‌خواستم جز ادامه همین کار. گاه آرزو می‌کردم ای کاش خستگی و خواب به‌سراغم نمی‌آمد و می‌توانستم این مقاله را به‌سرانجام برسانم. امّا به‌ناچار در کنار کتابهایم سر بر بالین می‌گذاشتم. ردیف در بستر خواب هم مرا رها نمی‌کرد. در رؤیایِ نوشتنِ مقاله‌ای زیبا و بخشی از اثر به‌خواب می‌رفتم و چه‌بسا در همین خیال و اندیشه طرحهایی برای خود فراهم می‌آوردم و بلافاصله پس از استراحتی مختصر آن را پیاده می‌کردم. این ایّام برایم بسیار لذت‌بخش بود، چون با موفقیّت همراه بود و من نتیجه تلاش خود را می‌دیدم.

این حرکت را با شوق و ذوق ادامه دادم و بالاخره با فراهم آوردن این مجموعه از مرکب تحقیق فرود آمدم و متواضعانه برداشته‌های خود را با اعتقاد به‌ناچیزی، تقدیم استادان، دانشجویان و ادب‌دوستان نمودم.

بر خود لازم می‌دانم که از همراهیهای پیوسته و شایسته جناب آقای دکتر وحیدیان قدردانی کنم. خداوند سلامت و طول عمر همراه عزّت و برکت به‌ایشان عنایت کند. از جناب آقای دکتر یاحقی و جناب آقای دکتر محمدی بسیار سپاسگزارم که مشورت خویش را از من دریغ نداشتند و هرگاه بدانها روی آوردم مرا به گرمی پذیرفتند و آنچه را داشتند خالصانه به‌من می‌بخشیدند. سلامت و عزت این عزیزان را از باری ـ تعالی ـ می‌خواهم.

احمد محسنی

مهرماه یک‌هزار و سیصد و هشتاد و یک

ردیف در لغت و اصطلاح

ردیف واژه‌ای‌است تازی و درفرهنگها ذیل «رَدِفَ» آمده‌است. «رَدِفَ» یعنی: از او پیروی‌کرد، پشت سر او سوار شد. «ردف الامر القوم» یعنی آن‌کار برآن‌قوم‌پیاپی‌فرودآمد و ایجاد مزاحمت‌کرد[1].

«رَدِفَ له» یعنی پشت سر او دو ترکه سوار شد. در جاهلیّت «الرِّدْف» همنشین پادشاه بود که پس از او می‌آشامید و هنگام جنگ به‌جای او می‌نشست و چون لشکریان پادشاه از جنگ برمی‌گشتند، یک‌چهارم غنیمت را از آنان می‌گرفت، در نجوم ستاره‌ای است نزدیک نسر واقع[2].

ردیف کسی است که در پس سوار نشیند؛ جمع آن «رِداف» و «رُدَفاء» آمده است. در اصطلاح نظامی، ردیف سرباز ذخیره یا احتیاطی است[3].

در دایرةالمعارف اسلامی ذیل واژه ردیف و نزدیک به‌معنای بالا چنین آمده است: «هُوَ مَنْ تَبِعَ شخصاً او شیئاً، او الرّاکبُ خَلْفَ الرّاکب، اَی الجَیْشُ الَّذی فی اَعْقابِهِ الظَّفَر» این کتاب ردیف را به کسر «را» خوانده و اشاره‌ای به‌معنی اصطلاحی آن در فن شعر و عروض نموده است[4].

ردیف در اصطلاح موسیقی چنین تعریف شده است: «مجموعه متحولی از موسیقی مقامی گذشته متشکّل از الحان طبقه‌بندی شده، شامل: دستگاه، آواز، نغمه، گوشه، تکیه، کرشمه، چهار مضراب ... که از قرن یازدهم هجری تا به‌امروز به‌نام ردیف موسیقی ایران ثبت گردیده است». واژه‌نامه موسیقی ایران زمین در پی این تعریف، سیزده صفحه در باب چگونگی و انواع ردیف

---

۱. **لسان العرب**، ابن منظور، نشر ادب حوزه قم، ایران، ۱۳۶۳، ذیل واژه «ردف».

۲. **تاج العروس من جواهر القاموس**، سید محمدمرتضی حسنی زبیدی، تحقیق الدکتور عبدالفتاح، الهدایه، ۱۴۰۶ هـ.ق.

۳. **فرهنگ لاروس**، ذیل واژه «ردیف».

۴. **دایرةالمعارف اسلامیه**، عبدالحمید یونس و غیره، عربی، سربی، مصر، (بی‌تا) ذیل واژه «ردیف».

در موسیقی سخن گفته و اشاره‌ای هم به‌معنای شعری آن کرده است[۱].

معانی دیگری هم برای ردیف نوشته‌اند. «الرائد» این معانی را بیشتر و با نظم بهتر چنین آورده است:

۱ ـ سوار بر پشت کسی، دو ترکه سوار.

۲ ـ کوله‌بار، کوله‌پشتی.

۳ ـ دنباله چیزی، آنچه پشت سر چیزی می‌آید.

۴ ـ سرانجام بدکار.

۵ ـ جانشین سلطان، که در دست راست او نشیند و پس از او چیزی نویسد.

٦ ـ ستاره‌ای ...

۷ ـ در قافیه ...[۲]

در کنزالفواید چنین آمده است: «ردیف چیزی را گویند که وراء فارس و راکب نشیند و نشست او بر عجز باشد»[۳]. مولانا ردیف را به‌همین معنا به‌کار برده است:

نفس خس گر جویدت کسب شریف حیله و مکری بود او را ردیف

مثنوی مولوی، دفتر دوم، ۳۹۱

و:

ور نشیند بر سر اسب شریف حاسد ما هست دیو او را ردیف

مثنوی مولوی، دفتر پنجم، ۱۹

چون خداوند شمس دین چوگان زند یارش کجاست

ور بر اسب فضل بنشیند کجا دارد ردیف

کلیات شمس، ۳۷۳

معانی لغوی ردیف و به‌خصوص معنی اخیر، با معنای اصطلاحی و شعری آن بسیار نزدیک است. اگر شعر را اسب فرض کنیم، راکب قافیه است. آن که پشت راکب می‌نشیند ردیف است.

در تعریف شعری ردیف، هر نویسنده‌ای به‌جهت یا جهاتی توجه داشته است از آن جمله:

۱ ـ ردیف کلمه‌ای باشد یا بیشتر که بعد از قافیه مکرّر گردد[۴].

---

۱. **واژه‌نامه موسیقی ایران**، مهدی ستایشگر، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰، ذیل واژه «ردیف».

۲. **فرهنگ الرائد**، مسعود جبران، ترجمه دکتر رضا انزابی‌نژاد، انتشارات آستان قدس رضوی مشهد، ۱۳۷۲، ذیل واژه «ردیف».

۳. **کنزالفواید**، شهاب‌الدین انصاری، چاپ مدرس، تهران، ۱۳٦۵، ص ۲۲.

۴. **لغت‌نامه دهخدا**، علی‌اکبر دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم جدید، ۱۳۷۷، ذیل واژه «ردیف».

۲ ـ در صنعت شعر ردیف آن است، که حرفی از حروف ضمیر و یا یک کلمه یا بیش از آن بعد از اتمام قافیه آورده شود و این ردیف از آن گویند، که بعد از قافیه آید[۱].

۳ ـ در المعجم می‌خوانیم: ردیف قافیت کلمه‌ای باشد مستقل منفصل از قافیت کی بعد از اتمام آن در لفظ آید بر وجهی که شعر را در وزن و معنی بدان حاجت باشد و به‌همان معنی در آخر ابیات متکرّر شود چنان که انوری گفته است:

ای ز یزدان تا ابـد مـلک سـلیمان یـافته　　　هرچه جسته جز نظیر از فضل یزدان یافته[۲]

۴ ـ در اصطلاح فن قافیه، کلمه یا کلماتی که با معنی واحد بعد از قافیه در آخر هر دو مصراع یا بیت یا بیتهای یک قطعه شعر تکرار شود[۳].

۵ ـ گونه‌ای از توازن واژگانی است که از همگونی کامل یک یا چند واژه با توالی یکسان در جایگاه پس از قافیه می‌آید[۴].

در تعریف شماره یک به‌تعداد کلمات ردیف توجهی شده و جایگاه آن مشخص گردیده است. در تعریف دوم به‌علّت نامگذاری ردیف اشاره شده و ضمایر هم، ردیف دانسته شده است. به‌اعتقاد کاشفی حرف ضمیر می‌تواند همچون کلمه (اسم، صفت، فعل، ...) ردیف باشد. وی به‌نکته ظریفی اشاره کرده است چرا که نویسندگان و منتقدان در این‌که ضمایر ردیف هستند یا حروف پس از روی شمرده می‌شوند، اختلاف نظر دارند.

در تعریف شمس قیس به‌نکته‌ای دیگر اشاره شده است و آن این که باید در وزن و معنی به‌ردیف حاجت باشد. گفتهٔ او قابل تأمل است. در مباحث بعدی به‌این مطلب پرداخته‌ایم. در تعریف چهارم به‌قالبهای شعری و این‌که ردیف گاه در آخر مصرع و گاه در آخر بیتهاست، توجهی نشده‌است.

هیچ‌کدام از این کتابها، به‌معانی متعدد ردیف اشاره نکرده‌اند. حال آن که ردیف در شعر شعرای بزرگ بیشتر در معانی مجازی به‌کار رفته است. و شاعر یک واژه را پس از قافیه به‌معانی مختلف به‌عنوان ردیف آورده است. وقتی از «مرز ردیف و قافیه» سخن بگوییم، این نکته را روشن خواهیم کرد.

حال با توجه به‌مطالب یاد شده ردیف را چنین تعریف می‌کنیم:

---

۱. **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری، ویراسته میرجلال‌الدین کزّازی، نشر مرکز، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۹، ص ۷۵.

۲. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، خواجه نصیرالدین طوسی، به‌تصحیح دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی و ناهید، تهران، ۱۳۶۹، ص ۲۵۸.

۳. **کنزالفواید**، ص ۲۲.

۴. **واژه‌نامه هنر شاعری**، میمنت میرصادقی، ذیل واژه «ردیف».

ردیف واژه یا واژه‌هایی است که پیوسته یا گسسته در یک یا چند معنی، پس از قافیه در پایان مصرع یا بیت می‌آید، مانند «کنند» در این بیت:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند

دیوان حافظ، ۱۹۶

و «چه خواهد بودن» در این بیتها:

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن　　تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن
غم دل چند توان خورد که ایّام نماند　　گو نه دل باش و نه ایام چه خواهد بودن

دیوان حافظ، ۳۹۲

دکتر حق‌شناس در یک مقاله، قافیه و ردیف را تحلیل کرده و بخشهای هفتگانه مقاله را در تمامی اشعار فارسی بی‌هیچ استثنایی کافی دانسته است. وی در تعریف ردیف چنین آورده است: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر بعد از قافیه پدید می‌آید»[1]. این تعریف خالی از اشکال نیست و در برخورد با شعر فارسی کاستیها و نقصهایی دارد، بدین قرار:

اوّل این که التزامی نیست که شعرا ردیف را در یک معنی به کار برند. در غزل زیر «خواهد شد» به‌دو معنی مختلف به کار رفته و به‌موسیقی شعر هم آسیب نرسیده است:

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد　　عالم پیر دگرباره جوان خواهد شد
این تطاول که کشید از غم هجران بلبل　　تا سراپرده گل نعره‌زنان خواهد شد
گل عزیز است غنیمت شمریدش صحبت　　که به باغ آمد ازین راه و از آن خواهد شد

دیوان حافظ، ۱۶۴

دوم این که، شاعران ردیف را در نقشهای یکسان به کار نبرده‌اند و اصلاً در موسیقی شعر این ملاکهای دستوری جایی ندارد، آن‌جا که ردیف غیرفعلی است شاعر آن را در نقشهای مختلف به کار می‌برد، مانند این غزل:

گفتم ای سلطان خوبان رحم کن بر این غریب　　گفت در دنبال دل ره گم کند مسکین غریب
گفتمش مگذر زمانی گفت معذورم بدار　　خانه پروردی چه تاب آرد غم چندین غریب ...

دیوان حافظ، ۱۴

---

۱. «پرداختن به‌قافیه باختن»، علی‌محمد حق‌شناس، نشر دانش، سال دوم، شماره دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۰، ص ۳۳.

نکته سوم این که، واژه ردیف می‌تواند در یک شعر دو یا چندگونه‌ی صرفی داشته باشد. «خواهد شد» در غزل حافظ گاه فعل خاص و به‌معنی «خواهد رفت» آمده و گاه فعل عام می‌باشد:

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد / عالم پیر دگرباره جوان خواهد شد
این تطاول که کشید از غم هجران بلبل / تا سراپرده گل نعره‌زنان خواهد شد
گل عزیز است غنیمت شمریدش صحبت / که به باغ آمد ازین راه و از آن خواهد شد

دیوان حافظ، ۱۶۴

برای آگاهی بیش‌تر مبحث «مرز قافیه و ردیف» را ببینید.

قصیده‌ای که به‌مدح تو گفت بنده چو در
ردیف ساختش از بهر امتحان «گوهر»
ظهیر فاریابی

ردیف، ویژگی شعر فارسی[1]

ردیف جزئی از موسیقی شعر فارسی است، این عنصر شعری فقط نام خود را از زبان عربی گرفته است، اما هیچ رنگ ادب عرب را با خود ندارد و به‌دلایل زیر خاستگاه آن ایران و شعر ایرانی است:

۱ ـ مرحوم خانلری در جستجوی ریشه شعر فارسی یک منظومهٔ پهلوی شاعرانه اما مخدوش همراه با تقدیم و تأخیر آورده است. در این منظومه کلمه «گیهان» و «اندرگیهان» در پایان بسیاری از سطرها دیده می‌شود. این خود نمونه‌ای از ساده‌ترین شکل ردیف است:

دارم اندرزی از داناگان — از گفت پیشهنگان
اشماه بی وزادم — پدر استیه اندر گیهان
اگر [این از من] پدیرید — برید سویی دو گیهان
پدگیتی و ستاخ م بید — وس آرزوگ اندر گیهان
چی گیتی پدر کس بی‌نی هشتهند — نی کوشک اد [نی] خان و مان
شا دید پد دل چی خندید — ادچی نسازید گیهان
چند مردمان دید ـ هم — وس [آروزک] اندر گیهان
چند خودایان دید ـ هم — پد ـ سرداریـد ابر مردمان
اویشان مه ویش ـ مسیدار — بی ـ رفته ـ نهند ـ اندرگیهان[2]

---

۱. این عنوان را از کتاب «موسیقی شعر» برداشته‌ام.
۲. **وزن شعر فارسی**، پرویز ناتل خانلری، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵، ص ۵۲.

این شعر گرچه ردیف شکل گرفته فارسی را ندارد، اما آنچه موسیقی کناری شعر را شکل داده است تکرار «گیهان» است و می‌تواند ردیف ابتدایی نامیده شود. در شعر دوازده هجایی مانی هم ردیف گونه‌ای دیده می‌شود:

خورشید روشن ادپور ماه‌ی برازاک
رزژ نداد برازند، از تنواری اوی [درخت]
مردان ی بامیکان اوی وازبند شادلها
وازند کبوتر فرشته مروی و لپ
سراویند ا داواژند ای کینکان
استایند [هروسپ] ... تنواری اوی [درخت][۱]

دکتر زرین‌کوب با استناد به‌بیت زیر ثابت می‌کند که پیش از اسلام شعر فارسی بوده است، بیت چنین است:

هژبر ا به کیهان انوشه بزی جهان را به دیدار توشه بزی[۲]

اگر قافیه مصرع اوّل ر "anusah"بخوانیم شعر در بحر متقارب مثمن سالم تقطیع خواهد شد و قافیه هماهنگ با «شه sah» خواهد بود. در این صورت ردیف «بزی» از شکل ابتدایی و ناقص دور شده و شکل درست پذیرفته شده ادب کلاسیک را یافته است. می‌توان گفت این اوّلین جایی است که ردیف به‌شکل کامل همراه با قافیه به‌کار رفته است.

۲ ـ در این که اوّلین شعر پارسی چه بوده و شاعر آن که بوده است، سخن بسیار است. و ما را با آن کار نیست آنچه در کار ما اهمیّت دارد، این که در این شعرها گاه ردیف دیده می‌شود و این خود دلیلی بر همزادی و همراهی ردیف با شعر فارسی است.

شعر یزید بن مفرغ را از اوّلین شعرهای پارسی و جوشیده از میان مردم می‌دانند:

آب است و نبیذ است
عصارات زبیب است
سمیه رو سپیذ است[۳]

در این شعر گرچه در تمامی سطرها قافیه رعایت نشده است، اما در سطر اوّل و سوم قافیه‌ای هست و فعل «است» هم‌ردیف می‌باشد.

---

۱. **سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی**، محمدتقی بهار، به‌اهتمام کیومرث کیوان، انتشارات مجید، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۸۱.
۲. **سیری در شعر فارسی**، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی، تهران ۱۳۷۱، ص ۴۶۱.
۳. **سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی**، ص ۲۰۷.

شعر مردم خراسان در هجو اسد بن عبدالله، مردّف است. این شعر هم فقط در دو سطر پایانی قافیه دارد:

از ختلان آمذیه
بروتباه آمذیه
آواره باز آمذیه
بیدل فراز آمذیه[۱]

این شعر هم مردّف به «آمذیه» می‌باشد. تکرار این کلمه بسیار طبیعی و براساس نیاز آمده است.

۳- در بررسی شعر پیشاهنگان شعر پارسی، به‌بیتها و شعرهای مردّف برمی‌خوردیم. محمود وزّاق که در عصر طاهریان و صفاریان می‌زیسته اوّلین دو بیتی مردّف را از خود به‌جا گذاشته است:

نگارینا به نقد جانت ندهم گرانی در بها ارزانت ندهم
گرفتستم به جان دامان وصلت نهم جان از کف و دامانت ندهم[۲]

شهید بلخی که در آخر سده سوم و آغاز سده چهارم می‌زیسته اوّلین قطعه مردّف را سروده است:

دانشا چون دریغم آی از آنک بی‌بهایی و لیکن از تو بهاست
بی‌تو از خواسته مبادم و گنج همچنین زار وار با تو رواست
با ادب را ادب سپاه بس است بی‌ادب را هزار کس تنهاست[۳]

در میان تک‌بیتهای همین شاعر یک بیت مردّف به «دارد» دیده می‌شود:

به تیر از چشم نابینا سپیدی نقطه بردارد که نه دیده بیازارد، نه نابینا خبر دارد[۴]

ابوشکور بلخی اوّلین شعرهای مردّف به «شد، شود، به، تو، را، بود، همه و آمده است» را سروده است:

ساقیا مرمرا از آن می ده که دل من بدو گسارده شد
از قنینه برفت چون مه نو در پیاله مه چهارده شد[۵]
که پازهر زهر است کافزون شود چو ز اندازه خویش بیرون شود[۶]
برادر بود دوست به چو دشمن بود بی‌رگ و پوست به[۷]

---

۱. **سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی**، ص ۲۰۷.
۲. **پیشاهنگان شعر فارسی**، ص ۳.
۳. همان جا، ص ۱۲.
۴. همان جا، ص ۱۳.
۵. همان جا، ص ۷۹.
۶. همان جا، ص ۸۰.
۷. همان جا، ص ۸۱.

خـــرد بـــاد هـموار ســالار تـو مـباد از جـهان جـز خـرد یـار تـو[۱]
بـر هـر ســخن بـازگو یـا رسـد چـنان کـاب دریـا بـه دریـا رسـد[۲]
هـــنرها ز بـخت بـد آهـو بـود ز بـخت آوران زشت نـیکو بـود[۳]
بــتر روزگــار آن شـمارم هـمه کـه بـر کـام دشـمن گـذارم هـمه[۴]
نهاده ز بـن خـود چـنین آمـده است که هر مه به دانش گزین آمده است[۵]

دقیقی، کسایی، منجیک، ترمذی، رابعه قزداری، بشّار مرغزی، هریک شعرهای مردّفی دارند. این ردیفها عبارتند از: «است، ماند، نیستی، نگر، گل، کنم، گرفت، مباد، را، نیست، بود، ...».

وجود این همه شعر مردّف فارسی آن هم در اوّلین دوره شعر و در دوره‌ای که هنوز شعر فارسی دوره کودکی خود را سپری می‌کند نشان از آن است، که ردیف جزء جدانشدنی پیکر شعر فارسی است.

۴ـ شعر عامیانه فارسی بیشتر مردّف است. وجود ردیف در این شعر مردمی و ایرانی، حاکی از رویش طبیعی این گل زیبای گلزار شعر فارسی است.

«اشعار عامیانه در قافیه و ردیف، قواعد و قوانین آزادمنشانه و خاص خود را دارد و از مختصات آن آزاد بودن است چنان که «یار و مال»، «سرانداز و گردن‌انداز» «گر سیرم و بی‌نصیبم»، «ورمن انداخت و تو غم انداخت»، «راه دور خوبه، زن مقبول خوبه»، «ابرش کجایه، ترسش کجایه، تخمش کجایه» قافیه می‌گردد و قافیه گاه قریب‌المخرج است وگاه معیار، آهنگ کلمات است»[۶].

درنمونه‌های یاد شده، گرچه قافیه آزاد و مختلف‌الاخر است، ولی در همه نمونه‌های آن ردیف همراه‌قافیه‌دیده می‌شود و آنچه‌بیش‌از همه‌موسیقی‌شعر را ساخته و شاعر را قانع‌کرده و عیب‌قافیه او را پوشانده، ردیف‌است. اگر بخواهیم‌قافیه شعر عامیانه را بررسی کنیم باید این پنج نوع قافیه را نام ببریم:

دویدم و دویدم سر کوهی رسیدم

۲ـ قافیه به‌معنای آنچه در شعر عروضی ردیف خوانده می‌شود بدون رعایت قافیه به‌معنای اخص کلمه، مانند:

از کمون بلند ترک از شبق مشکی ترک

---

۱. همان جا، ص ۸۲.
۲. همان جا، صص ۸۴ و ۸۲.
۳. همان جا، ص ۸۶.
۴. همان جا، ص ۸۹.
۵. همان جا، ص ۷۹.
۶. **بهار و ادب فارسی**، مجموعه مقالات محمدتقی بهار، به کوشش محمد گلبن، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ دوم، تهران، ۲۵۳۵، ص ۱۳۲.

۳ـ قافیه به‌معنای هماهنگی صوتی:

موشه ماسوره می‌کرد مادر موشه ناله می‌کرد
روزی بود روزگاری بود پشت حموم گودالی بود

۴ـ گاه اصولاً به‌وزن اکتفا می‌شود و قافیه‌ای مراعات نمی‌گردد، مانند:

تو که ماه بلند آسمونی منم ابری می‌شم دورت می‌گردم

که اگر قافیه‌ای در آن باشد اتفاقی است و وزن و تکرار بیان، جبران قافیه را می‌کند.

۵ـ گاهی ردیف و تکرار آن جای قافیه را پر می‌کند و نیاز به‌قافیه احساس نمی‌شود. در نمونه‌های کهن شعر پارسی (در پهلوی) این جانشین شدن قافیه به‌جای ردیف وجود داشته است [1]. مثال:

دویدم و دویدم سر کوهی رسیدم، دو تا خاتون را دیدم
یکی به من آب داد یکی به من نون داد، نونو خودم خوردم
آب را دادم به زمین زمین به من علف داد، علف را دادم به بزی
بزی به من پشکل داد، پشکل را دادم به نونوا، نونوا به من آتیش داد ... [2]

که تا آخر داستان ردیف «داد» جبران‌کننده قافیه است.

در این پنج نمونه فقط نمونه چهارم ردیف ندارد آن هم محجوب است به «می‌شم». از طرفی در دو نوع از پنج نوع آن ردیف در جای قافیه است. به‌این ترتیب تکرار کلمه قبل یا بعد از قافیه لازمه شعر عامیانه فارسی است. شعر عامیانه از دل مردم جوشیده، سینه‌به‌سینه آمده، با ذوق ایرانی پیرایش و آرایش شده و این چنین به‌ما رسیده است. این شعر در مقطعی از این گذر یا از ابتدا زیور ردیف را برگردن خویش آویخته و خود را خوش‌سیما و خوش‌نوا کرده است.

در میان ترانه‌های نوازش کودکان شعر بدون ردیف بسیار کم دیده می‌شود:

«سفید سفیدش صد تومن سرخ و سفید سیصد تومن
حالا که رسید به سبزه هرچی بگی می‌ارزه
دختر دارم کسی نداره قوام که دسترس نداره
مشیر خبر نداره حاتم که مال نداره
هزار هزار بیارند سیصد هزار بیارند
ریش و گرو بذارند این ملوسه بخواهند»

* * *

۱. ترانه‌های عامیانه، طبری، ص ۵۲۶.
۲. همان جا، ص ۵۲۶.

«قربونت برم چه می‌شه؟ انار طاقچه می‌شه آبش پیاله می‌شه خوراک خاله می‌شه»[۱]

* * *

«من قربون و من قربون مرغ جوجه‌دار قربون اشتر با قطار قربون
دیگ حلقه‌دار قربون تابه با باباش قربون خواهر شوهراش قربون»[۲]

تکرار ریف برای کودک، دوست‌داشتنی و نوازشگر است او را شاد می‌کند و آرام به‌خواب می‌برد:

«لالالا گـل پـونه گـدا اومـد در خـونه
نونش دادیم خوشش اومد خودش رفت و سگش اومد
چخش کردیم بدش اومد

* * *

بـه کس کـسونش نـمیدم بـه هـمه کسونش نـمیدم
بـه راه دورش نـمیدم بـه مـرد کـورش نـمیدم
به کس میدم که کس بـاشه خوشدل و خوش نفس باشه
پالون خرش اطلس باشه»[۳]

ترانه‌هایی که هنگام عقد و جشن عروسی خوانده می‌شود و با شور و حرارت و برخاسته از دل است، بیشتر در خود موسیقی ردیف را دارد:

«سـر نگـه دار عـروسک سرور نگه دار عـروسک
خـانه شـریت مـی‌برن شوور نگه دار عروسک»[۴]

می‌بینیم در این مثال تکرار کلمه عروس و فعل قبل از آن به‌عنوان ردیف تقریباً تمامی بیت به‌جز قافیه را دربر گرفته است.

«امشب چه شبی است شب مـرادست امشب
این خانه پـر از شـمع و چـراغ است امشب
ای شمع تو مسوز که شب دراز است امشب»[۴]

در دیگر عامیانه‌ها هم، ردیف جزء جداناشدنی شعر است و تکیه موسیقی بر آن است و بس. چراکه در بسیاری از شعرها وزن رعایت نمی‌شود، قافیه رعایت نمی‌شود، اما تکرار ردیف هیچ‌گاه

---

۱. همان جا، ص ۵۲۸.
۲. همان جا، ص ۵۲۹.
۳. همان جا، ص ۵۲۶.
۴. همان جا، ص ۵۳۰.

فراموش نمی‌شود.

۵ـ نگاهی به کاربرد ردیف در قالبهای مختلف شعری دلیلی دیگر بر ایرانی بودن آن را روشن می‌کند. در سبک خراسانی، قصیده قالب غالب شعری است، در این شعر، شعرایی چون «منوچهری، فرخی، عنصری، ...» ۲۰٪ ردیف به‌کار داشته‌اند. در همین زمان رباعی و دوبیتی، از کاربرد ۷۰ درصدی برخوردار است. می‌دانیم شعرا در قصیده‌سرایی پیرو عربها هستند اما رباعی و دوبیتی، شعر خالص خودشان می‌باشد. کاربرد دوگانه و پر فاصله ردیف در این دو شعر دلیلی است بر این که شعر فارسی و ایرانی ردیف را جزئی از وجودش می‌داند و با این زیور خود را می‌آراید و از آن چشم نمی‌پوشد. اگر قصیده در دوره بعد کاربرد بالاتری دارد به‌این خاطر است که این شعر رنگ فارسی پیدا می‌کند و شعرای دوره بعد به‌شعر عربها کمتر نظر دارند و یکی از نشانه‌های فارسی‌تر شدن این قالب شعری، یعنی قصیده، همین کاربرد بیشتر و متنوع‌تر ردیف است.

۷ـ شاعران فارسی زبان برای قافیه‌پردازی از واژه‌های عربی بسیار بهره برده‌اند، امّا در میان ردیفهای شعر آنها کلمه غیرفارسی بسیار کم دیده می‌شود. در شعر دوره طاهریان و صفاریان، شاعرانی چون «محمود ورّاق، شهید بلخی، ابوشکور بلخی، دقیقی و کسایی» با آن که ردیف بسیار دارند، اما هیچ واژه غیرفارسی را ردیف نساخته‌اند. تمام ردیفهای شعر فرخی سیستانی فارسی است، در میان تمامی ردیفهای شعر رودکی تنها یک کلمه عربی «غم» دیده می‌شود. در میان ۵۵۰۰ بیت شاهنامه فردوسی، ۶۸۲ بیت مردّف وجود دارد و تمامی ردیفها فارسی است، از ۴۷۰ بیت لیلی و مجنون، ۱۲۰ بیت مردّف است و فقط یک واژه عربی است، از ۳۲۰ بیت مخزن‌الاسرار نظامی، ۱۶۵ بیت ردیف دارد و فقط سه واژه عربی است.

منوچهری با آن همه عربی‌گرایی، تنها یک ردیف (ملک) عربی دارد؛ آن هم در یک رباعی. ناصرخسرو از ۱۵۶ قصیده بلند مردّف، تنها چهار قصیده مردّف به‌واژه‌های عربی دارد آن هم اسمهایی است که او بر آن تأکید دارد و چاره‌ای در کاربرد آن نیست: «محمد، علی، ناصبی، رسول» این نوع واژه‌ها را باید استثنا کنیم و بگوییم تمامی ردیفهایش فارسی است.

خیام، ۵۷٪ شعر مردّف دارد. یعنی ۱۰۲ رباعی او ردیف دارد و تمامی ردیفهای شعر او فارسی است. از میان ۱۲۲۴ بیت حدیقه، ۳۲۰ بیت ردیف دارد و تنها چند اسم عربی است و بس. «جنان، حق، ملک، خلق» تنها ردیفهای غیرفارسی اوست.

در منطق‌الطیر از ۴۶۰ بیت بررسی شده، ۱۹۲ بیت مردّف به‌ردیف فارسی و تنها یک بیت مردّف به‌کلمه «مدام» است. در غزل فارسی هم گرچه گاه ردیفهای بلند عربی دیده می‌شود اما بنامد آن نسبت به‌کاربرد بالای ردیف کم می‌باشد. این آمار نشان می‌دهد که ردیف ویژه شعر فارسی است.

ردیف در زبانهای دیگر

ردیف، به‌پیروی از شعر فارسی و با همان الگوها و ساختار، در بعضی از زبانهای دیگر هم راه پیدا کرده است. کاربرد آن در زبانهای دیگر رنگ ایرانی دارد.

رشید وطواط قلعه‌ای تازی و مردّف از محمد بن عمر زمخشری در مدح خداوند خوارزم‌شاه اتسز نقل می‌کند و آن را بر منوال عجم می‌داند، قصیده با ردیف «علاءالدوله» و با این آغاز است:

الفضل حصَّلَهُ علاءالدوله　　والمجد اثله علاءالدوله[1]

همچنین در ادبیات صوفیانه عرب در ادوار متأخر نمونه‌هایی از شعر مردّف بی‌قافیه می‌توان یافت که آن را دور می‌خوانند، مثل دور «ساقی ساقی» در شعر عبدالغنی نابلسی، که کلی‌تر از ردیف است و شبیه است به‌آنچه گاه در شعرهای عربی دیوان شمس دیده می‌شود. مثل تکرار «لا تظلمونا» در این غزل:

یا کالمینا یا حاکمینا　　یا مالکینا لا تظلمونا
یا ذوالفضایل زهر الشمایل　　سیف الدلایل لا تظلمونا[2]

دکتر شفیعی در **موسیقی شعر** می‌نویسد:

«قدیم‌ترین نمونه‌ای که از ردیف در زبان عربی با رعایت قافیه کامل دیده‌ام، این رباعی ابوالعباس محمد بن ابراهیم کاتب باخرزی است. از شعرای خراسان در پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم که صاحب *دمیةالقصر* آن را نقل کرده است:

قَدْ هاض فراقه فقاری والله　　و استهلک هجره قراری والله
اذری الدّم لیلی و نهاری والله　　لم یغن عن الهوی حذاری والله[3]

با توجه به‌نمونه‌های انگشت‌شمار و با تکیه به گفته پیشینیان، پیداست که ردیف در شعر عربی وجود ندارد و اگر هست به‌پیروی از ایرانیان است، خواجه نصیر ردیف را خاص ایرانیان و زبان فارسی می‌داند و تصریح می‌کند که متأخران شعرای عرب آن را از پارسی‌گویان فراگرفته‌اند و به کار می‌دارند[4]. صاحب غصن البان تصریح می‌کند که در شعر عربی ردیف وجود ندارد اگرچه بعضی از ایشان به‌تکلف ردیف آورده‌اند، اما جلوه‌ای از آن‌گونه که در شعر فارسی دارد، نداشته است. وی علت این امر را ویژگیهای زبان می‌داند[5]. در کتاب ابدع البدایع نویسنده قاطعانه می‌گوید: «شعرای عرب

۱. **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، ضمیمه دیوان قاآنی، ص ۲۱.
۲. **کلیات شمس تبریزی**، ص ۱۵۴.
۳. **موسیقی شعر**، ص ۱۲۹.
۴. **معیار الاشعار**، ص ۱۴۶.
۵. **غصن البان**، ص ۶.

ردیف در شعر نیاورند»[1] صاحب کنزالفواید هم ردیف را ابداع پارسیان دانسته[2] و در حدایق السحر هم بر نبود ردیف در شعر عربی تصریح شده است[3].

«علت توجه ایرانیان به‌ردیف و عدم توجه اعراب بدان از جهات مختلف به‌یک اصل بازگشت دارد که همان مسأله ساختمان طبیعی زبان است و این در دو جهت قابل بررسی است:

۱) از دیدگاه زبان‌شناختی

۲) از دیدگاه موسیقایی

۱ - از دیدگاه زبان‌شناختی

یک خصوصیت در زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست و آن عبارت است از وجود افعال ربطی که بخودی خود هیچ نقشی ندارند مثلاً در جمله «زید فی الدار» در زبان عربی سه کلمه وجود دارد «زید، فی، دار» اما در فارسی وقتی می‌گوییم «زید در خانه است» کلمه‌ای اضافی نیز به کار برده‌ایم که عبارت است از «است». افعال مشابه آن هم وجود دارد: بود، گشت، شد. و اگر شعر فارسی را از نظر پیدایش و تکامل ردیف بررسی کنیم خواهیم دید که ردیفهای اولیه شعر، هم در زبان عامه و هم در شعرهای ادیبانه رودکی مثل:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود　　　نبود دندان لابل چراغ تابان بود

و امثال آن همه‌جا ردیفهای ساده‌ای است از همین افعال که در طبیعت زبان شاعر بسیار است و حتی در موردی که وسط شعر است و صحبت ردیف و قافیه در کار نیست، می‌گوید:

سپید سیم رده بود و درّ و مرجان بود　　　ستاره سحری بود و قطره باران بود

و بعد که شعر فارسی رو به‌تحول می‌رود و به‌سیاق این ردیفهایی که در ساختمان زبان جنبه اصلی و طبیعی دارند، ردیفهای دیگری هم به‌وجود می‌آیند که گرچه از نظر دستوری به‌اهمیت اینها نیست اما از جنبه حفظ موسیقی قافیه، نقش بسیار مؤثری دارد[4].

۲ - از نظر موسیقایی

اگر در ساختمان زبان عرب دقت شود خواهیم دید که تمام کلمات در این زبان دارای اعراب هستند و به‌یکی از سه اعراب فتحه و کسره و ضمه خوانده می‌شوند. وجود همین اعرابها در پایان

---

۱. **ابدع البدایع**، ص ۳۶۴.
۲. **کنزالفواید**، ص ۲۲.
۳. **حدایق السحر**، ص ۶۹۹.
۴. **موسیقی شعر**، ص ۱۳۵ به‌بعد.

کلمات راهی است برای کشش پایان کلمات تا حدی که خواننده میل داشته باشد. مثلاً در این بیت از غزل شوقی:

و معطّلت لُغةُ الکَلام و خاطبت   عینیَّ فی لُغة الهوی عیناک

کسره «عیناکِ» را خواننده در حال عادی و همچنین به‌هنگام تغنی و زمزمه تا جایی که بخواهد می‌تواند کشش بدهد و از این رهگذر موسیقی قافیه را به کمال برساند و می‌بینیم که این کسره به‌صورت «ی» در می‌آید. در این شعر ابوالعلاء معری:

الا فی سبیل المجد ما انا فاعل   عفافٌ و اقدامٌ و خرمٌ و نایلٌ

ضمه قافیه را به‌صورت «واو تا جایی که بخواهیم می‌توانیم امتداد بدهیم. اما در این شعر انوری:

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر   نامه اهل خراسان به سوی خاقان بر

و به‌صورت محسوس‌تر در این غزل مولوی:

مر عاشقان را پند کس هرگز نباشد سودمند
نی آنچنان سیل است این کش کس تواند کرد بند

نمی‌توانیم هیچ‌گونه کششی صوتی ایجاد کنیم. البته در فارسی اندک توقف روی حرکت قبل از روی می‌کنیم اما بقدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند. به‌همین علت است که برای تکمیل این موسیقی از راه دیگر که وجود ردیف است استفاده می‌شود تا حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست فزونی بخشد و موسیقی شعر را تکمیل کند در همان وزن قصیده انوری. اینک بدین غزل سعدی توجه کنید:

هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر   که من از دست تو فردا بروم جای دگر

بعد از «جا» و «را» آنچه می‌آید، ردیف است و برای تکمیل موسیقی شعر.

بنابراین شعر عربی به‌دلایل یاد شده، ردیف ندارد و اگر کمی دارد به‌تکلف و تصنع است و به‌پیروی از شعر فارسی است. شعرای فارسی زبان بر همان شیوه زبان فارسی شعرهای مردّف عربی سروده‌اند این شعرها ردیف را به‌طور کلی در پی قافیه با خود دارند. این‌گونه شعر بسیار کم است و از آن جمله است:

کم غزال فی حجال الیمن   مهجتی مرعی غزال الیمن
...کبرت عینی علی الترک اذا   سجدت قبل جمال الیمن
یمن الترکی شوم ابدا   انّما الیمن لفال الیمن

دیوان خاقانی، ۹۶۵

خاقانی قصیده‌ای عربی در مدح بغداد دارد، این قصیده مردّف به «بغداد» است:

امشرب الخضر ماء بغداد — و نار موسی لقاء بغداد
کوثرنا و جلة و جنّتنا — الکرخ و طوبی هواء بغداد
قل لمصر یذکر مصرائب — فما لمصر سناء بغداد
تاالله للنبل صفو رجله لا — و لا المصر صفاء بغداد

هیهات این استقال مصرکم
و این این اعتلاء بغداد

دیوان خاقانی، ص ۹۵۰

این قصیده در دو مطلع و در شصت و چهار بیت سروده شده و نشانی از قدرت شاعری خاقانی است. خاقانی افزون بر این، قصیده‌ای عربی مردّف به «ارض العراق» دارد. قصیده چنین آغاز می‌شود:

«سما المجد لی الارض العراق — و اعظم مؤیلی ارض العراق

دیوان خاقانی، ۹۶۲

مولانا غزلی عربی دارد که به‌جز دو بیت آن، تمامی شعر مردّف به «تعال» است که در بررسی شعر مولانا بدان پرداخته‌ایم.

در کلیّات سعدی یک ملمّع مردّف به «یا حبیب» دیده می‌شود، این شعر قافیه‌مند نیست و ردیف کار قافیه را انجام داده است. شعر چنین است:

بس که گریم در فراق روی خوبت ای حبیب
راع عینی من بکائی راح روحی یا حبیب
تشنه روی توام آب حیاتم کی دهی
اسقنی من کاس وجد شرب وصلک یا حبیب
در دو عالم کس ندارم چون تو یار غمگسار
انت عینی انت روحی انت قلبی یا حبیب
گرچه نقصان گشت عمرم در فراق روی تو
زاد حبک فی فؤادی لیس ینقض یا حبیب
عشق تو در جان من چون آتش اندر مجمر است
طول لیلی یحر قونی مثل عودک یا حبیب
دوستان گویند کز عشقش برون شو صبر کن
مات قلبی کیف اصبر من وصالک یا حبیب

سعدی انـدر آرزوی یــ‌ر خـود دیـوانـه شـد

فی حیاتی فی مـماتی لیس غـیرک یـا حـبیب

کلیات سعدی، ۵۹۲

شعر ترکی

در جستجوی شعر مردّف ترکی با توجّه به‌مثال‌ها به‌این نتیجه می‌رسیم که شعر ترکی به‌پیروی از شعر فارسی در خود ردیف دارد و بسیار هم دارد و گویی جزئی از ساختار این شعر است. غزلهای مردّف هیدجی نمونه‌ای از آن است:

گوگلیم دو تولو بدور ببری، یوخ دیل بیلن اولسون

آچ بـوقا پـونی مـنزله شـاید گـلن اولسـون

پس آغــلاایــم اولدی جگــریم نـان یـتور الله

بیر کس گوزومون یاشنی نوزون سیلن اولسون ...[1]

کیش عـیالنی ایـودن چـنچار گـرگ وورسـون

اوشاق اگر سـوزه بـا خـماز قـولاقنی بـورسون

خـبرده وار کــه ایشــیگلدن گـلنده اوزایـوینه

خـبرویره اولاداخـل اقـلا اوسگـور سـون ...[2]

* * *

خـدا بـیلور کـه مـن ای دوست بی‌وفا دلگـم

یـوحوم خـلاف و خـطادوست بـی‌صفا دلگـم

وفـا و مـهر اگـر اوزگـله سـرده آزتـا پـیلور

من اوزگه لرکیمی بـی‌مهر و بـی‌وفا دلگـم ...[3]

دیوان ترکی فضولی که تمامی انواع شعر را با عنوانهای «غـزللر، تـرجـیع‌بندلر، مـسمّطلر، رباعی‌لر، قصیده‌لر» در خود دارد پر است از شعرهای ترکی مردّف. کمتر شعری در آن بدون ردیف دیده می‌شود. نمونه‌ای از غزلهای او را می‌خوانیم:

ملک حسنون یویله ظالم پادشاهی اولماغیل — کم سنا ظالم رئسه، عادل گواهی اولماغیل

غمزه تیغین چکمه هر ساعت کؤنول یغما سینا — حکمه تابع، ملکه غارتگر سپاهی اولماغیل

---

۱. **دیوان غزلیات ترکی هیدجی**، ص ۲۲۳.
۲. همان‌جا، ص ۲۲۲.
۳. همان‌جا، ص ۲۱۱.

آهینی ای ماه عشّاقین یثیرمه گؤیلره — درد اهلی نین نشان تیرآهی اولماغیل
... ای فضولی ائیله طاعات ریایی ترکینی — توبه قیل من بعد مشغول مناهی اولماغیل[۱]

در بررسی دیوان ترکی فضولی به‌این ردیفها برخوردم: «سنا، مثا، اونا، اونا، فدا، چورما، اولماسین یا رب گؤروب، ائت، توت، اونوت، ایله بحث، ائیله کج، گؤرکج، یوخ، باخ، لذیذ، اولور، توتار، یئتر، بیلیر، سئور، رئرلر، گورونور، قیلماز، ایمیش، ائتمیس، عرض، طمع، شمع، عاشق، ای حکیم ائتدیم، منیم، اولدوغون ایچر، ائیلرمنی، منی، جدا، ای دل، چراغ، واعظ، عرض، ناقص».

در میان این ردیفها آنچه برجسته می‌نماید، وجود واژه‌های عربی و فارسی است. ردیف در این شعر به‌پیروی از شعر فارسی است، چراکه شاعر از واژه‌های فارسی چون «منی، شمع، منم، ایدل» بهره می‌برد و از واژه‌های عربی مانند: «حکیم، عاشق، یا رب، واعظ، عرض، ناقص» در شعر مردّف خود استفاده کرده است. ردیفهای عربی از واژه‌هایی گرفته شده که در میان فارسی زبانها معمول هست.

وجود ردیفهای فارسی در شعر ترکی، تقسیم‌بندی قالبهای شعری و استفاده از قالبهای خالص فارسی چون رباعی و مسمّط، وجود قوافی فارسی، به کارگیری زیاد ردیف، همه نشان می‌دهد که شعر ترکی بسیار متأثر از شعر فارسی است و ردیف خود را از شعر فارسی گرفته است و بعضی برآنند که «شعر ترکی هم از نظر مضامین و هم از نظر وزن و هم از نظر قافیه و ردیف تقلیدی از شعر فارسی است»[۲].

از شاعران مشهور ما، مولانا، صائب، شهریار، بر همان شیوه شعر فارسی، شعر ترکی مردّف دارند یا کلمات ترکی را ردیف شعر خود کرده‌اند.

از میان نوزده غزل ترکی صائب، دوازده غزل او مردّف است. ردیفهایی چون «سنه، گورجک، ایچر، اولماز، ازلموش، ایلمیش، ایچون کوئلومی».

نمونه‌ای از غزل مردّف او:

توتولموش کونلومی جام ایله شادان ایلمیک اولماز
ال ایلن پسته نین آغزینی خندان ایلمک اولماز
نه سوز دور بوکه اولسون صاحب مشرب قوری زاهد
قرا توپراغی هرگز آب حیوان ایلمیک اولماز

---

۱. دیوان ترکی فضولی، ص ۱۲۹، ۱۳۰.

۲. موسیقی شعر، ص ۱۲٦.

بولوت قیلان کسرجولان ایدنده ایلد یـریم تـیغی
کونوللر پرده سینده عشقی پنهان ایـلمک اولـماز
منم گـوزیاشیمی چیقگیل فـلک لردن تـماشاقیل
حـبابی قـصر لرایـچینده طـوفان ایـلمک اولمـاز
... خطادن کیچدن جیران قانینی مشک ایلدی صائب
دیمه عصیانی طاعت، کفری ایمان ایلمک اولماز [1]

در دیوان ترکی شهریار، جابه جابه ردیفهای ترکی و غزلهای مردّف برمی‌خوریم. واژه‌هایی چون: «چیخادی، دوشویدی، دن نجات، کنجدی، آلی»[2] بیشتر ردیف شعر او شده‌اند و وی به‌همان صورت که در شعر فارسی ردیف را زیاد به کار داشته در شعر ترکی هم مردّف بسیار دارد.

مولانا در شعر خود چندین ردیف ترکی دارد که در بررسی غزلهایش بدان پرداخته‌ایم.

شعر هندی (سانسکریت)

ردیف در زبان هندی وجود دارد، میرزاخان ابن فخرالدین محمد در کتاب «تحفة الهند» ردیف را "TUKANTA" خوانده و در تعریف آن گفته است: «تکانت یک کلمه بود یا بیشتر که بعد از تک (قافیه) به‌یک معنی تکرار یابد و آن را به‌عربی ردیف گویند. وقوع آن در شعر لازم نیست و آن را محض زینت کلام آورند. و چون در کلام واقع شود تکرار آن با همه تکها واجب بود و اختلاف آن به‌هیچ وجه جایز نیست»[3].

برای ما به‌درستی روشن نیست که ردیف همراز شعر سانسکریت است یا این که از فارسی گرفته شده است، «قدر مسلّم این است که در یکی از کهن‌ترین ترجمه‌های شعر سانسکریت به‌عربی در قرن سوم، نمونه‌ای از ردیف دیده می‌شود. این ترجمه در پایان نسخه‌ای از تاریخ جرجان آمده است که خبر داد ما را محمد بن حمدون که گفت: در سال ۳۳۴ در مسجد عمان از دینوری شنیدم که گفت: از ابوالحسن محرر بن جعفر شنیدم که گفت: «وَجَدت ببلد الهند حجراً منقوشاً بالعبرانیه ببلد سراندیب یقال اهبط آدم:

انا الموجود فاطلبنی تجدنی   فان تطلب سوای فلا تجدنی
تجدنی این تطلبنی عتیداً   قریباً منک فاطلبنی تجدنی

---

۱. **دیوان صائب تبریزی**، جلد ششم، صص ۳۴۳۷، ۳۴۳۸.
۲. نگاه کنید به **دیوان ترکی شهریار**، صفحات ۱۵۴، ۱۶۰، ۱۷۲، ۱۷۹، ۲۲۷.
۳. **تحفة الهند**، ص ۲۶۲.

تجدنی فی سواد اللیل عبدی　　　قریباً منک فاطلبنی تجدنی

تا آخر این قطعه مردّف بی‌قافیه که نشان می‌دهد شعر سانسکریت نوعی ردیف داشته و نیز نشان می‌دهد که صوفیه مسلمان در قرن سوم از معارف هندی در حوزه تصوف خبر داشته‌اند»[1].

این موضوع در زبانهای دیگر هم قابل بررسی و تأمّل است و امید است آشنایان با زبانهای اروپایی (انگلیسی، فرانسه، آلمانی و ...) به‌این مقوله بپردازند.

---

۱. **موسیقی شعر**، ص ۱۳۲ به‌بعد.

خوش‌نشین ای قافیه‌اندیش من
قافیه دولت تویی در پیش من
جلال‌الدین مولوی

مرز قافیه و ردیف

کتب عروض و قافیه در مورد انواع قافیه، حروف، حرکات و عیوب آن بسیار سخن گفته‌اند، اما این کتابها کمتر به‌تعیین حدود قافیه و ردیف پرداخته‌اند.

شمس قیس می‌نویسد: «حرف وصل آن است که روی بدوی پیوندد و آن در شعر پارسی «الف و ذال و کاف وها و یا و حروف اضافت و جمع و حروف مصدر و حروف تصغیر و حروف رابطه» است». وی الف اطلاق را وصل دانسته و دیگر حروف وصل را چنین آورده است:

۱ - کاف وصل: نظارگی ... یکبارگی

۲ - هـ وصل: پیوسته ... رسته

۳ - تاء حاضر: ای روشنی روز ز تاب رویت تاریکی شب از شکن گیسویت

۴ - شین غایب: چو به خنده باز یابی اثر دهان تنگش صدف گهر نماید دو لب عقیق رنگش

۵ - میم نفس: ای بسته به عشق تو زبانم وز آرزویت بسوخت جانم

۶ - از حروف جمع ها: ای از بنفشه ساخته بر گل مثالها بر آفتاب کرده ز عنبر هلالها

۷ - از حروف جمع ان: ... سیران جهان ... دلیران جهان

۸ - حرف تصغیر «ک»: سیب زنخدانکی و سیمین دندانک؟ شرم نایدت ز زنخدانک

۹ - حروف رابطه «یا» حاضر: دوستا اگر دوستی گر دشمنی جان شیر و جهان روشنی

۱۰ - و نون جمع: ترکان به حسن غرقند همه پوشیده قبا برهنه فرقند همه

۱۱ - و میم نفس: گرچه اکنون بر جمالت عاشقم زود سیر آیم زجودت واثقم

۱۲- و یاء جماعت: صنما تا به کف عشوه عشق تو دریم   از بد و نیک جهان همچو جهان بی‌خبریم [1]

نظر شمس قیس این است که موارد دوازده‌گانه بالا وصل است و جزئی از قافیه می‌باشد. وی هیچ‌یک از موارد یاد شده را ردیف نمی‌داند. حتی معتقد است اگر فعل «است» به‌روی پیوندد، جزء حروف الحاقی قافیه است. اما گفته شمس قیس جای تردید و تأمل دارد. او وندهایی مثل: «ک، هـ، ها، ان» را در کنار فعل «است» و شناسه‌های «ند، م، یم» قرار می‌دهد. باید گفت، فعل و ضمیر، از مقوله حرف نیستند که بخواهیم آنها را حرف وصل و جزئی از قافیه به‌حساب آوریم. این واژه‌ها که پس از قافیه آمده‌اند ردیف هستند. نتیجه این که از موارد دوازده‌گانه بالا بیتهای زیر مردّف هستند نه موصّل:

دوستا گر دوستی گر دشمنی   جان شیرین و جهان روشنی

«دشمن» و «روشن» قافیه است و «ی» مخفف «هستی» ردیف است.

ترکان به حسن غرقند همه   پوشیده قبا برهنه فرقند همه

«غرق» و «فرق» قافیه است. «ند» مخفف «هستند» به‌همراه «همه» ردیف است.

گرچه اکنون بر جمالت عاشقم   زود سیر آیم زجودت واثقم

«عاشق» و «واثق» قافیه است و «م» مخفّف «هستم» ردیف است.

صنما تا به کف عشوه عشق تو دریم   از بد و نیک جهان همچو جهان بی‌خبریم

«در» و «خبر» قافیه است و «یم» مخفف «هستیم» ردیف است.

سپیده‌دم که وقت تار بامست   نبیند؟ رسم کرامست

«بام» و «کرام» قافیه است و «ست» مخفف فعل «است» ردیف است.

همچنین موارد «۳، ۴، ۵، ۷، ۹» همه، مردّف می‌باشد.

اشتباه شمس قیس در این است که او فقط وصل و فصل حروف و واژه‌های پس از روی را ملاک قرار می‌دهد و قضاوت می‌کند. به‌نظر او اگر واژه‌ای یا وندی، به‌روی متصل باشد، جزء حروف قافیه است و اگر از روی جدا باشد، ردیف است. وی در جای دیگر از کتابش می‌نویسد:

«چون حروف رابط از روی متصل باشد به‌تخلّل «الف» مفرد شود و ردیف گردد، چنان که:

تا مرغ عشق را دل من آشیانه است   دل در پی سماع و شراب مغانه است

«نون» روی، «ـه» وصل و «است» ردیف و همچنین:

آنها کی ملازمان کوی ماانـد   پیوسته زدست محنت اندر واانـد

---

۱. المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۶۳.

«الف» روی است «اند» ردیف و همچنین:

تا با غم عشقت آشنایم از راحت جان و دل جداایم

الف روی است «ایم» ردیف[۱].

پیش از این همین نویسنده گفته بود در «بامست و کرامست» قافیه، موصّل است. همچنین «غرقند و فرقند» را فاقد ردیف دانسته بود. ملاکی که او پذیرفته فقط اتصال و جدایی این حروف و وندها از روی است. دکتر شاه‌حسینی هم در **شناخت شعر** همین نظر را تأیید کرده است[۲].

اگر این ملاک را بپذیریم دچار دوگانگی و چندگانگی خواهیم شد. چراکه:

۱ ـ اگر حروفی مانند «ر، ز، د، ذ» روی شعر باشند، هیچ‌گاه به‌وندها متصل نخواهند شد و در عوض حروفی دیگر وندها را به‌خود، متصل خواهند کرد و در این صورت ما باید نوع حروف و وندها را ملاک قرار دهیم.

حال آن‌که در این موارد باید ملاکی مشخص‌تر در دست باشد تا همه‌گونه قافیه شناخته شود و از ردیف جداگردد. «آشیانه» به «است» نمی‌پیوندد، «ما» به «ند» نمی‌پیوندد اما اگر حرف روی، عوض شود «است و اند» بدان وصل می‌شود، مانند:

پرسیدکسی که ره‌کدامست گفتم‌کین راه ترک‌کامست

کلیات شمس، ص ۱۸۲

بزرگان ایران گشاده دلند توگویی‌که آهن همی بگسلند

شاهنامه فردوسی، ص ۱۰۷

۲ ـ اگر فقط ملاک پیوستن وگسستن باشد، مشکل دیگری هم پیش می‌آید و آن این که در بعضی از ساختها ملاک مشخصی در املای کلمات وجود ندارد، عده‌ای متصل می‌نویسند و عده‌ای جدا می‌نویسند. ممکن است چنین بیتی در دو دیوان به‌دو شکل نوشته شود:

جدا: چشمه‌ای خواهم که از وی جمله را افزایش است

دلبری خواهم که از وی مرده را آسایش است

متصل: چشمه‌ای خواهم که از وی جمله را افزایشست

دلبری خواهم که از وی مرده را آسایشست

کلیات شمس، ص ۱۸۸

بنابراین باید ملاک دیگری داشته باشیم. آنچه پس از روی می‌آید اگر پیوسته به‌روی باشد

---

۱. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، ص ۲۶۵. ۲. **شناخت شعر**، صص ۱۶۸، ۱۶۹.

بایددقت‌کنیم آیا جزئی از واژه، قافیه شده است یا واژه مستقلی است که بدان پیوسته است؛ اگر جزئی از قافیه است آن را جزء حروف الحاقی قافیه بدانیم و اگر واژه‌ای پیوسته به‌قافیه است، آن را ردیف بدانیم. مثالهای زیر این نکته را بهتر روشن می‌کند:

«یم» در شعر زیر شناسه فعل است و جزء حروف الحاقی قافیه است:

ما ز یاران چشم یاری داشتیم
خود غلط بود آنچه می‌پنداشتیم

در این بیت «ت» روی و «ی» وصل و «م» خروج است.

اما در بیت زیر «یم» مخفّف «هستیم» است و واژه‌ای مستقل است. در این بیت «یم» ردیف است:

ما دردفروش هر خراباتیم
نه عشوه‌فروش هر کراماتیم

دیوان عطار، ص ۴۸۱

«ـَ ند» در بیتهای زیر ردیف است؛ چراکه جانشین یک فعل است و جزئی از کلمه پیشین (قافیه) نمی‌باشد:

هر یکی از درد غیری غافلند
جز کسانی که نبیه و کاملند

مثنوی، ۲، ص ۱۶۵

این دو نظر محرم یک دوستند
آن همه مغزند و دگر پوستند

مخزن‌الاسرار، ص ۸۲

اما در بیت زیر «ـَ ند» جزئی از واژه قافیه است و وصل و خروج است:

ز آب روان گرد برانگیختند
جوهر تو زان عرض آمیختند

مخزن‌الاسرار، ۱۱۸

«ای» در بیت زیر، ردیف است و جای یک فعل راگرفته است:

یک درم است اینکه بدو بنده‌ای
یک نفس است آنچه بدو زنده‌ای

مخزن‌الاسرار، ص ۱۲۴

اما در بیت زیر جزء حروف الحاقی قافیه است و ردیف نیست:

من کیم اندر جهان سرگشته‌ای
در میان خاک و خون آغشته‌ای

دیوان عطار، ص ۶۰۷

در این تشخیص ضمایر هم‌گاه تردید ایجاد می‌کند، به‌خصوص ضمایر متصل، چراکه به‌قافیه می‌پیوندد. در این موارد باید برای ضمیر متصل همان حکمی را در نظر بگیریم که برای ضمیر منفصل در نظر می‌گیریم چون این دو در ماهیت یک چیز هستند. در تأیید این گفته می‌توان سخن حسین انصاری در *کنزالفواید* را نقل کرد. وی «ردیف را به‌مظهر و مضمر تقسیم می‌کند و چنین مثالی می‌آورد:

ردیف مظهر چون: سر من، سر تو، سر او
ردیف مضمر چون: سرم، سرت، سرش[1]

می‌بینیم، در نظر او «م» همچون «من» ردیف است و تنها نام آن عوض می‌شود.

خواجه نصیر طوسی فقط وصل را جزء حروف الحاقی قافیه می‌داند و به‌جز آن هر اضافه‌ای را ردیف می‌نامد: «وصل حرفی زاید باشد که بعد از روی آید و از کلمه منفصل نبود، بعضی گفته‌اند وصل یکی از این شش حرف باشد:

«تا، میم، شین، یا، دال،ها» این حصر واجب نیست. بر جمله تحقیق هر حرف ساکن که جاری مجری این حروف باشد و به‌روی مطلق پیوندد تا کلمه بدان تمام شود از قبیل وصل بود. اما خروج: درست‌تر آن است که در پارسی خروج نیست، از جهت آن‌که وصل متحرک نیست و به‌این سبب یوسف عروضی ـ که در تهیه قواعد عروض و قوافی فارسی مانند خلیل است در عرب ـ در اثناء حروف قوافی فارسی خروج نیاورده است. اوّلی آن‌که هرچه بعد از روی و وصل آید جمله از حساب ردیف شمرند و همچنین حرف وصل را چون متحرک شود از حساب ردیف شمرند».

وی همچنین می‌نویسد: «چون در لغت تازی ردیف معتبر نبوده است، خروج گفته‌اند، اما در لغت پارسی به‌سبب اعتبار ردیف از اعتبار خروج استغنا حاصل است»[2].

آنچه خواجه نصیر می‌گوید گرچه ما را در تعیین حدود قافیه دچار اشکال می‌کند اما نظر او سنجیده‌تر از نظریاتی شبیه شمس قیس است. از مجموع این گفته‌ها و از مقایسه آنچه در شعر آمده است می‌توان چنین نتیجه گرفت که، آنچه به‌روی می‌پیوندد اگر از وندها باشد و استقلال نداشته باشد

---

۱. **کنزالفواید**، ص ۲۱.
۲. **معیار الاشعار**، صص ۱۴۸، ۱۴۹.

آن را از حروف الحاقی (وصل، ...) بدانیم و اگر واژه‌های مستقل مانند «فعل کوتاه شده، ضمیر، حروف ربط و اضافه و نشانه، قید، صفت، اسم، شبه جمله» پس از روی بیاید، آن را ردیف بدانیم و بنامیم و تنها به‌پیوستگی و گسستگی آن نظر نداشته باشیم.

نکته دیگر این که گاه در آخر مصرعها یا بیتها کلمه‌هایی می‌آید که در نوشتن و خواندن یکی، ولی در معنا مختلف می‌باشند این‌گونه کاربردها ما را در نشان دادن قافیه و ردیف گاه دچار اشکال می‌کند، مانند نمونه‌های زیر:

نمونهٔ ۱:

تو که خورشید صفت بر همه کس می‌تابی — تا چه کردم که چنین روی ز من می‌تابی

نقل از حدایق الحقایق، ص ۳۹

نمونهٔ ۲:

بیامد به پیشش زمین بوس داد — یکی دسته گل به کاووس داد

شاهنامه، ص ۳۰۸

نمونهٔ ۳:

غلام آبکش باید و خشت زن — بود بنده نازنین مشت زن

شاهنامه، ص ۳۳۲

نمونهٔ ۴:

همه شهر ایران به ماتم شدند — پر از درد نزدیک رستم شدند

شاهنامه، ص ۵۰۶

نمونهٔ ۵:

از در درآمدی و من از خود به در شدم — گفتی کزین جهان به جهان دگر شدم
گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست — صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم
چون شبنم اوفتاده بدم پیش آفتاب — مهرم به جان رسید، و به عیوق بر شدم
دستم نداد قوت رفتن به پیش یار — چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم

کلیات سعدی، ص ۳۷۴

نمونهٔ ۶:

امروز مستان را نگر در مست ما آویخته
افکنده عقل و عافیت وندر بلا آویخته

جـام وفـا بـرداشـته کـار دکـان بگذاشته
و افســـردگان بـی‌مزه در کـارها آویـخته
زین خنبهای تلخ و خوش گر چاشنی داری بچش
ترک هوا خـوشتر بـود یـا در هـوا آویـخته ...

کلیات شمس، ص ۸۵۲

نمونهٔ ۷:

چو بشنید داننده گفتار زن   بجنبید بر چرمه گـام زن

شاهنامه فردوسی، ص ۱۹۲

در این‌گونه موارد، بیش از هر چیز باید کلمه‌های پایانی بیت را و چگونگی قرار گرفتن آنها را دید و به‌معنای آنها توجه کرد. در نمونهٔ ۱: «می‌تابی» قبل از خود قرینه‌ای ندارد و در قافیه بودن آن شکی نیست، اگر قبل از این فعل دو کلمه «کس و بس» می‌آمد، گمان این بود که «می‌تابی» ردیف شعر باشد چرا که ردیف به‌معانی مختلف هم می‌آید.

در نمونه ۲: با آن‌که معانی بسیار به‌هم نزدیک هستند ولی باید «داد» را قافیه دانست، چرا که اگر «داد» را ردیف بدانیم شعر بی‌قافیه خواهد بود، مگر این‌که خود به‌تصحیح نسخه بپردازیم و قافیه مصرع اوّل را از «بوسه» به «بوس» بدل کنیم. در این صورت «داد» ردیف خواهد شد.

در نمونهٔ ۳: در هر دو مصرع «زن» پسوند است و جزئی از یک کلمه مرکب است. بنابراین «خشت زن» و «مشت زن» قافیه شعر است و ردیف ندارد.

در نمونهٔ ۵: فعل «شدم» ردیف است، گرچه با معانی متفاوت آمده است. چرا که در غزل این کلمه در چندین بیت با یکدیگر مقایسه می‌شود و اگر در هر بیتی معنایی جداگانه داشته باشد آن‌گاه می‌توان گفت قافیه دوم است. ولی وقتی در یک غزل هشت بیتی چهاربار به‌معنایی و چهاربار به‌معنایی دیگر آمده است، در این صورت ردیف خواهد بود. بنابراین اگر چنین ساختاری در مثنوی بیاید تشخیص به‌گونه‌ای دیگر خواهد بود. مثلاً اگر کلمهٔ «غریب» در مصرعی صفت و در مصرعی اسم باشد، قافیه خواهد بود. ولی اگر همین کلمه در یک غزل به‌این دو معنا بیاید ردیف است.

در نمونهٔ ٦: «آویخته» ردیف است، هرچند که به‌معانی مختلف آمده است. حرف قافیه در این شعر «آ» می‌باشد.

در نمونهٔ ۷: با آن‌که «زن» در یک مصرع مستقل و در مصرعی پسوند کلمه‌ای دیگر است، قافیهٔ شعر است، چرا که به‌دو معنی آمده و پیش از آن قافیه‌ای دیده نمی‌شود.

بنابراین هم باید همنشینی واژه‌های پایانی مصرع و بیت را در نظر گرفت، هم باید به‌معنای

کلمات همسان توجه کرد و هم باید به‌چگونگی نظم قوافی و نوع قالب شعری توجه کرد. «باد» در این بیت مثنوی به‌دو معنا آمده و قافیه دوم است:

آتش است این بانگ نای و نیست باد   هر که این آتش ندارد نیست باد

مثنوی، ص ۹

اما همین واژه با همین معانی در غزل حافظ ردیف است:

دوش آگهی زیار سفر کرده داد باد   من نیز دل به باد دهم هرچه بادباد
کارم بدان رسید که همراز خود کنم   هر شام برق لامع و هر بامداد باد
در چین طرّه تو دل بی‌حفاظ من   هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد
امروز قدر پند عزیزان شناختم   یا رب روان ناصح ما از تو شاد باد
خون شد دلم به یاد تو هرگه که در چمن   بند قبای غنچه گل می‌گشاد باد
حافظ نهاد نیک تو کامت برآورد   جانها فدای مردم نیکو نهاد باد

دیوان حافظ، ص ۱۰۲

گر نه ردیف شعر مرا آمدی به کـار
مانا که خود نساختی اسکندر «آینه»
خاقانی

جلوه هنری ردیف

در موسیقی کناری شعر، ردیف همراه قافیه است و به آن غنا و زیبایی می‌بخشد. تکرار ردیف در کرانه شعر آهنگ خوشی دارد. اگر ردیف به تصنع و اجبار نیاید و جوشیده از شعر باشد از چند جهت به شعر زیبایی و اهمیت خواهد بخشید، از آن جمله:

۱ - نقش ردیف در غنی‌ساختن موسیقی کناری شعر

وزن عروضی مبنای موسیقی شعر و قافیه مکمّل آن است و ردیف در غنی‌ساختن قافیه نقش دارد، «اگر قافیه را ساخت پایه برای ردیف و وزن را ساخت پایه برای قافیه بدانیم شاید بتوان سلسله مراتب زیر را تصور کرد:

ردیف > قافیه > وزن

سلسله مراتب فوق بدین معنی است که اگر در نظمی ردیف وجود داشته باشد، قافیه وجود دارد، ولی عکس آن صادق نیست و اگر قافیه وجود داشته باشد، وزن وجود دارد و عکس آن الزامی نیست[۱].

اوّلین مصرع یا اوّلین بیت شعر، آهنگی در ذهن خواننده می‌نشاند که خواننده پس از آن انتظار دارد همان آهنگ آغازین را بشنود و احساس کند و اگر چنین نشود، لذّت نمی‌برد. این انتظار را قافیه و ردیف ایجاد می‌کند. نمونه‌های زیر نشانگر این مدّعاست:

---

۱. از **زبان‌شناسی به‌ادبیات**، کورش صفوی، نشر چشمه، تهران ۱۳۷۳، ص ۱۶۸.

نمونه ۱:

شاد زی با سیاه چشمان شاد　　　که جهان نیست جز فسانه و ...

دیوان رودکی، ص ۱۰۵

نمونه ۲:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود　　　نبود دندان لابل چراغ تابان ...

دیوان رودکی، ص ۱۱۵

نمونه ۳:

هر باد که از سوی بخارا به من آید　　　با بوی گل و مشک و نسیم سمن ...

دیوان رودکی، ص ۱۲۰

در نمونه ۱ قافیه حذف شده و در نمونه ۲ و ۳ ردیف حذف شده است در هر سه مورد خلأیی احساس می‌شود و انتظار برآورده نمی‌شود.

«قافیه حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراعهای یک شعر»[1] هرچه تعداد این حروف و مصوتها بیشتر باشد قافیه زیباتر است. به‌این نمونه‌ها توجه کنید:

مقایسه دو نمونه زیر ادّعا را بهتر ثابت می‌کند:

نمونه ۱:

بخاست از دل و از دیده من آتش و آب　　　که دید سوخته و غرقه جز من اینت عجاب

دیوان مسعود سعد، ص ۲۳

نمونه ۲:

ببرد خنجر خسرو قرار از آتش و آب　　　اگر چه دارد رنگ و نگار از آتش و آب

دیوان مسعود سعد، ص ۲۵

این دو بیت از مطلع دو قصیده مسعود سعد بر داشته شده است. هر دو در یک وزن سروده شده و ساخت قافیه هر دو همسان است. اوّلی ردیف ندارد اما دومی مردّف است. هر خواننده با خواندن این دو قصیده اقرار خواهد کرد که قصیده دوم زیباتر است. یکی از دلایل این برتری وجود ردیف می‌باشد.

۲- نقش ردیف در ایجاد موسیقی درونی شعر

ردیفِ زیبا و به‌جا، در غنابخشیدن به‌موسیقی شعر گاه با کلمات دیگر بیت همسانی‌هایی

---

۱. **وزن و قافیه شعر فارسی**، تقی وحیدیان کامیار، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۴، ص ۹۲.

دارد. این هماهنگی‌ها «هم‌حروفی» و «هم‌صدایی» را در بیت ایجاد می‌کند و آهنگ شعر بسیار زیباتر می‌شود. در نمونه ۱ و ۲ به‌ترتیب تکرار صامت «ر» و «م» این هم‌حروفی را آفریده‌اند:

عجب پای گریزان دارد این عمر   تو گو باران ریزان دارد این عمر

دیوان شهریار، ص ۱۹

روز وصل دوستداران یاد باد   یاد باد آن روزگاران یاد باد

دیوان حافظ، ص ۱۰۳

مصوت‌های بلند "i" و "a" در دو بیت زیر هم‌صدایی ایجاد کرده‌اند:

نمونه ۱:

دارای جهان نصرت دین خسرو کامل   یحیی بن مظفر ملک عالم عادل
ای درگه اسلام پناه تو گشاده   بر روی زمین روزنه جان و در دل

دیوان حافظ، ص ۳۰۵

نمونه ۲:

اگر شراب خوری جرعهٔ فشان بر خاک   از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک
برو به هرچه تو داری بخور، دریغ مخور   که بی‌دریغ زند روزگار تیغ هلاک

دیوان حافظ، ص ۲۹۹

نمونه ۳:

خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش   خداوند نگه‌دار از زوالش
ز رکناباد ما صد لوحش الله   که عمر خضر می‌بخشد زلالش

دیوان حافظ، ص ۲۷۹

نمونه ۴:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران   کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران
هر کو شب فراقت روزی چشیده باشد   داند که سخت باشد قطع امیدواران

کلیات سعدی، ص ۷۵۰

در چهار نمونه بالا، قافیه چهار همسانی دارد. نوع چهارم به‌مراتب زیباتر از دیگران است.

بنابراین مبنای زیبایی قافیه همسانی‌های بیشتر در آن است. ردیف در پی قافیه می‌آید و به‌این

همسانی مدد می‌رساند. وجود ردیف به‌مراتب موسیقی شعر را غنی‌تر و زیباتر می‌کند. «برای نمونه، دو غزل از یک شاعر در یک وزن می‌آوریم تا موضوع روشن شود:

غزل ۱:

پیش صبا نثار کنم جان شکوفه‌دار — کو عقد عنبرین شکوفه کند نثار
ای مرد باشکوفه چه سازم طریق انس — این بس مراکه دیدهٔ من شد شکوفه‌دار
جانم شکوفه‌وار شکافان شد از هوس — چون حجله شکوفه برانداخت نوبهار
شاخ شکوفه‌دار امیدم شکسته شد — چون از شکوفه قبه نو بست شاخسار
هر شب که پرشکوفه شود روی آسمان — در چشم من شکوفه‌وش آید خیال یار
هست از شکوفه نغزتر و شوخ دیده‌تر — خاقانی از شکوفه امید طمع مدار

دیوان خاقانی، ص ۶۱۷

غزل ۲:

ای باد بوی یوسف دلها به ما رسان — یک نوبر از بهار دل ما بـه مـا رسان
از زلف او چو بر سر زلفش گذر کنی — پنهان بدزد مویی و پیدا به ما رسان
گر آفتاب زردی از آن سو گذشته‌ای — پیغام آن ستارهٔ رعنا به ما رسان
ای هدهد سحرگهی از دوست نامه‌ای — بستان، ببند بر سر و عمدا به ما رسان
خاقانی‌ایم سوخته عشق وامقی — عذرا نسیمی از بر عذرا به ما رسان

دیوان خاقانی، ص ۶۵۱

بی‌آن‌که به‌جنبه معنوی شعرها نظر داشته باشیم تفاوت موسیقایی دو شعر را به‌خوبی احساس می‌کنیم و می‌بینیم که غزل دومی به‌علّت داشتن ردیف، از نظر موسیقایی چه اندازه غنی است»[1].

هیچ آفریده‌ای به جمال فریده نیست — این لطف و این عفاف به هیچ آفریده نیست

دیوان شهریار، ص ۳۰

مژده ای دل که تو را یار خریدار آمد — دل به دلخواه تو و بخت تو را یار آمد

دیوان شهریار، ص ۷۳

در چنین زنجیره‌های صوتی، یکی از واکهای برجستهٔ قافیه یا ردیف مبنا قرار می‌گیرد و تکرار می‌شود. در یک غزل عطار، در هفت بیت شصت و هفت بار مصوت بلند "a" دیده و شنیده می‌شود:

چون نیست هیچ مردی در عشق یار ما را — سجاده زاهدان را درد و قمار ما را

---

۱. موسیقی شعر، ص ۱۳۹.

جایی که جان مردان باشد چو گوی گردان آن نیست جای رندان با آن چه کار ما را
گر ساقیان معنی با زاهدان نشینند می زاهدان ره را درد و خمار ما را ...

دیوان عطار، ص ۱

بنابراین یکی از نقشهای ردیف در ایجاد موسیقی شعر جذب کلماتی است که با آنها در صامت و مصوت همسانی داشته باشد.

۳- همسانی‌های ردیف و قافیه در غنابخشیدن به‌موسیقی شعر

همخوانی قافیه و ردیف در واکها، خود عامل دیگر در غنای موسیقی شعر است. این همخوانی گونه‌های مختلف دارد:

الف) همخوانی پایانی قافیه و ردیف، مانند:

ای در نبرد حیدر کرار روزگار وی راست کرده خنجر تو کار روزگار
معمور کرده از پی امن جهانیان معمار حرم تو در و دیوار روزگار

دیوان انوری، ص ۱۷۲

برای درک بهتر این زیبایی، شعر بالا را در ویژگی یاد شده، با شعر زیر مقایسه کنید:

ای در حضر مقدم اعیان روزگار در نظم و نثر احطل و حسّان روزگار

دیوان انوری، ص ۱۷۵

شعر اخیر با آن که همان قافیه پیشین را دارد ولی چون صامت و مصوت پایانی قافیه و ردیف، همخوان نیست چنین زیبایی ندارد.

باز هم این دو شعر حافظ را مقایسه کنید:

دوش آگهی زیار سفر کرده داد باد من نیز دل به باد دهم هر چه باد باد

دیوان حافظ، ص ۱۰۲

جمالت آفتاب هر نظر باد ز خوبی روی خوبت خوبتر باد

دیوان حافظ، ص ۱۰۴

یکی از عوامل برتری غزل اوّل همخوانی یاد شده است.

ب) همخوانی صامت پایانی قافیه با صامت میانی ردیف:

زهی ملک سنجر به خنجر گرفته زنامت جمال صیت سنجر گرفته

دیوان انوری، ص ۴۳۴

ج) همخوانی صامت پایانی قافیه و صامت آغازین ردیف، ظرافت دیگری است که اگر به کار

رود بر غنای موسیقی شعر می‌افزاید.

اگر قافیه و ردیف شعر «جام ما، کام ما، دام ما، نام ما، و ...» باشد به‌مراتب شعر زیباتر خواهد بود از آن‌جاکه ردیف و قافیه «دلِ ما، گِلِ ما، حاصلِ ما، مشکلِ ما» باشد. مانند:

بار دگر شور آورید این پیر درد آشام ما / صد جام برهم نوش کرد از خون دل پر جام ما

چون راست کاندر کار شد و زکعبه در خمار شد / در کفر خود دین‌دار شد بیزار شد زاسلام ما ...

دیوان عطار، ص ۵

د) گاه ردیف، خود، جفت واژه‌ای همخوان است مانند:

روز وصل دوستداران یاد باد / یاد باد آن روزگاران یاد باد

کامم از تلخی غم چون زهر گشت / بانگ نوش شاد خواران یاد باد

گرچه یاران فارغند از یاد من / از من ایشان را هزاران یاد باد

مبتلا گشتم درین بند و بلا / کوشش آن حق‌گزاران یاد باد ...

دیوان حافظ، ص ۱۰۳

«یاد» و «باد» جفت واژهٔ ردیف است و همسانی و همخوانی کامل میان آن دو برقرار است که حاصل آن نوعی جناس هم می‌باشد.

۴- آوای ردیف بیانگر احساس و اندیشه شاعر

«از آن‌جاکه شعر آفرینش زیبایی با واژه‌هاست و لفظ و موسیقی آن برای شاعران کمال اهمیت را دارد، لذا «نام‌آواها» در شعر اهمیت ویژه‌ای دارند. اهمیت صوت و لفظ در شعر از این جهت است که موسیقی شعر دو نقش برعهده دارد: یکی این‌که وزن و الفاظ زیبا به‌خودی خود لذت‌بخش است و به‌این علت است که کودکان معمولاً فقط از وزن و موسیقی شعر لذت می‌برند و اشعار بی‌معنی برای آنها مطلوب است. دوم این‌که نام‌آواها و حتی صوتهای مناسب شعر سبب تقویت معنی و تشدید ارتباط می‌شود. شاعر می‌تواند با واژه‌های معمولی زبان در شعر و کلام نام‌آوایی ایجاد کند. شاعر در صورت استفاده درست و دقیق اصوات عاطفی به‌یاری این واژه‌های طبیعی بهتر و ساده‌تر می‌تواند در روح و احساسات شنونده و خواننده نفوذ کند»[۱] این‌گونه واژه‌ها گاه در ردیف شعر می‌آیند و با تکرار خود تأثیر عاطفی فوق‌العاده می‌گذارند. نمونه زیر نشان‌دهنده این ویژگی است:

---

۱. **فرهنگ نام‌آوایی فارسی**، دکتر تقی وحیدیان کامیار، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، بهار ۱۳۷۵، صص ۳۷ و ۳۸.

«یلی» بانگ و فریادی است که در حالت مستی و یا هنگام رسیدن خبر خوش می‌نمایند[۱]. مولانا دو غزل با همین نام‌آوا دارد که ردیف آنها دقیقاً بیانگر حال خوش مستی اوست:

ساقی بنوش آن جام می‌یرلی یلی یرلی یلی
مطرب بگو بآواز نی یرلی یلی یرلی یلی
باد صبا برخاسته روی زمین آراسته
بلبل چمن پیراسته یرلی یلی یرلی یلی
نونو عروسان چمن چون ورد و ریحان و سمن
بنواخته در تن تنن یرلی یلی یرلی یلی
آمد صبوح روضه‌وش در وقت دار و گیر و کش
چون مطرب نغمات خوش یرلی یلی یرلی یلی

کلیات شمس، ص ۱۱۹۰

۵- اهمیت ردیف در وزن شعر

ردیف همچنین در مواردی به کمک موسیقی بیرونی شعر می‌آید. یعنی یک یا چند هجا وگاه یک یا چند رکن عروضی شعر را پر می‌کند. ردیفهایی چون: «است، شد، را، در، ما، من، تو، همی، همو، بود و ...» یک یا دو هجای شعر را شکل می‌دهند. فعلها و اسمها و دیگر واژه‌ها وگروههاگاه یک یا دو رکن شعر را به‌خود اختصاص می‌دهند.

اگر توالی هجاهای وزن را در نظر بگیریم، ردیف با توجه به‌تعداد هجای یکسانش از نقطه واحدی در وزن آغاز می‌شود و شعر را به‌پایان می‌برد. نمونه‌های زیر بیانگر این ویژگی ردیف می‌باشد. در این نمونه‌ها می‌توانیم رکن یا ارکانی راکه ردیف پر کرده با تقطیع شعر ببینیم:

نمونه ۱:

از نیستان می‌کند آهم حکایت متصل　　زان به لب دارم چو نی شیرین شکایت متصل

دیوان شهریار، ص ۷۱

--U-/--U-/--U- | -U-
--U-/--U-/--U- | -U-
　| متصل

---

۱. همان جا، ذیل واژه «یلی».

نمونه ۲:

گزینم قرآن است و دین محمد　　همین بود از یرا گزین محمد

دیوان ناصرخسرو، ص ۱۲۹

--U/--U/--U	--U
--U/--U/--U	--U
	محمد

نمونه ۳:

بهار دل دوستدار علی　　همیشه پر است از نگار علی

دیوان ناصرخسرو، ص ۱۸۴

--U/--U/--U	-U
--U/--U/--U	-U
	علی

ردیف در این مثالها یک رکن کامل از شعر را به‌خود اختصاص داده است. این نوع کاربرد، خود هماهنگی خاصی به‌وزن شعر می‌دهد.

در بررسی مثنویهای فارسی این ویژگی ردیف بیشتر به‌چشم می‌خورد. در شاهنامه فردوسی تعداد زیادی از ردیفها، هم‌وزن رکن پایانی شعر او می‌باشند؛ کلماتی چون: «همی، شدند، بُود، بُوَند، مرا، منم، بُدی، همو، ورا و ...» که همگی بر وزن «فَعَل یا فَعول» بوده و رکن پایانی بحر متقارب مثمن محذوف هستند. مانند این بیتها:

خرد گر سخن برگزیند همی　　همان را گزیند که بیند همی
به آنجای سیمرغ را لانه بود　　بدان خانه از خلق بیگانه بود
به ویژه که پیوسته خون بود　　چو از دور بیند تو را چون بود
کنون دخترت بس که باشد مرا　　نباید جز او کس که باشد مرا
گو پیلتن گفت جنگی منم　　به آوردگه در درنگی منم
بدی مه بسان بهاران بدی　　پرستش گه سوگواران بدی
همو بود جنگی و موبد همو　　همو هیربد هم سپهبد همو
هشیوار دیوانه خواند ورا　　همان خویش بیگانه خواند ورا[1]

---

۱. شاهنامه فردوسی، صفحات ۱۰، ۱۱۰، ۳۹۱، ۳۹۷، ۳۰۰، ۵۰۱، ۱۹۰۴، ۴.

در لیلی و مجنون نظامی، واژه‌هایی چون «کدامند، نکردی، نیامد، کشیده، شناسم، تو گردد، نگه را، نبینم، ندارد، گرفته و ...» ردیف شعر هستند. لیلی و مجنون بر وزن «مفعول مفاعلن فعولن» می‌باشد و کلمه‌های یاد شده همگی هم‌وزن رکن پایانی شعر او هستند. مانند:

حرفی به غلط رها نکردی — یک نقطه درو خطا نکردی
گنج تو به بذل کم نیاید — از گنج کس این کرم نیاید
بر اوج سخن علم کشیده — درّ دهنم قلم کشیده
دانی که من آن سخن شناسم — کابیات تو از کهن شناسم
چون سفته خارش تو گردد — پخته به گزارش تو گردد
قولی که درو وفا ببینم — از چون تو کسی روا ببینم[1]

گاه ردیف دو یا چند رکن شعر را پر می‌کند. در غزلهای مولانا که ردیف بیشتر جنبه موسیقیایی دارد این نمونه‌ها فراوان دیده می‌شود و جالب این که در بسیاری از ردیفهای طولانی او، ردیف دقیقاً دو رکن شعر را دربر می‌گیرد. مانند:

نمونه ۱:

ای شاه شاهان جهان الله مولانا علی — ای نور چشم عاشقان الله مولانا علی

کلیات شمس تبریزی، ص ۱۱۸۹

-U--/-U--	-U--/-U--
-U--/-U--	-U--/-U--
	الله مولانا علی

نمونه ۲:

بیا ای راحت جانم تو را خانه کجا باشد — بیا ای درد و درمانم تو را خانه کجا باشد

کلیات شمس تبریزی، ص ۲۵۱

---U/---U	---U/---U
---U/---U	---U/---U
	تو را خانه کجا باشد

گاه ردیف از هجای دوم یا سوم شعر آغاز می‌شود و تمام وزن را پر می‌کند. مانند:

---

۱. لیلی و مجنون، صفحات: ۲۶، ۲۶، ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۱۴۷.

نمونه ۱:

یارا غم هجران تو آورد به جان　　　ما را غم هجران تو آورد به جان

نقل از کنزالفواید، ص ۲۳

- | -U U--U U--U U-
- | -U U--U U--U U-
| را غم هجران تو آورد به‌جان

نمونه ۲:

بیا که خانه دل بی‌رخ تو نور ندارد　　　درآ که خانه دل بی‌رخ تو نور ندارد

نقل از بدایع الافکار، ص ۷۵

-U | --U U-U-U--U U-U
-U | --U U-U-U--U U-U
| که خانه دل بی‌رخ تو نور ندارد

صاحب غصن البان در نقش و اهمیت ردیف و ارتباط آن با وزن شعر می‌نویسد: «وزن شعر فارسی از رهگذر ردیف به‌انواع و اقسام بی‌حدّ و حصر می‌رسد»[1]. این ویژگی در شعر عرب جایی ندارد، آنها فقط می‌توانند با اشباع واک پایانی، یک هجای بلند به‌شعر بیفزایند، امّا شاعر فارسی زبان می‌تواند با بهره گیری از ردیفهای مختلف یک یا چند هجا یا حتی یک یا چند رکن به‌شعرش بیفزاید و همین امکان دست شعرا را در تنوع بخشیدن به‌اوزان باز می‌گذارد.

٦- نقش ردیف در پوشاندن عیب قافیه

از دیگر بهره‌های ردیف پوشاندن عیب قافیه است؛ توضیح این که «استعمال شایگان جلی در قافیه جایز نیست و گفته‌اند که استعمال آن یک‌بار روا بود. مثلاً در قافیه‌ای که «روان» و «نشان» باشد اگر یک‌بار «مردان» بیاورد، جایز است و نشاید که دیگری مثل ایراد کند و افاضل شعرا از این به‌نوعی احتراز کرده‌اند که آن یک قافیه جایز را هم نیاورده‌اند. از سبب شهرت قبحش، مگر آن‌جا که شعر مردّف باشد. چه ردیف عیب قافیه را بپوشاند»[2].

در غزل زیر، سعدی چهاربار قافیه شایگان آورده است:

دیدار تو حلّ مشکلات است　　　صبر تو خلاف ممکنات است
دیباچه صورت بدیعت　　　عنوان کمال حسن ذات است

---

۱. غصن البان، ص ٦.
۲. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ص ۷۵.

لبهای تو خضر اگر بدیدی — گفتی لب چشمه حیات است
بر کوزه آب نه دهانت — باز آر که کوزه نبات است
ترسم که به سحر غمزه یک روز — دعوی بکنی که معجزات است
زهر از قبل تو نوشداروست — فحش از دهن تو طیبات است ...
سعدی غم نیستی ندارد — جان دادن عاشقان نجات است

کلیات سعدی، ص ۶۴۶

اگر ردیف همراه این قافیه نبود سعدی هیچ‌گاه این‌گونه آشکار چندین بار قافیه شایگان نمی‌آورد. وجود ردیف شایگان قافیه او را پوشانده است و باید گفت شایگان، خفی شده است و مهم این است که شاعر بتواند با چنین شگردهایی موسیقی شعرش را بی‌عیب یا کم‌عیب جلوه دهد.

ردیف همچنین، تکرار قافیه را از نظر دور می‌دارد؛ در شعر زیر سعدی سه بار قافیه «ملامت» را تکرار کرده است و می‌دانیم که تکرار در این حدّ را جایز نشمرده‌اند، اما این تکرار به‌خاطر همراهی شعر با ردیف «برخاست» می‌باشد:

عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست — هر که عاشق نشد از حکم سلامت برخاست
هر که با شاهد گل روی به خلوت بنشست — نتواند ز سر کوی ملامت برخاست
عشق غالب شد و از گوشه‌نشینان صلاح — نام مستوری و ناموس کرامت برخاست
گل صد برگ ندانم به چه رونق بشکفت — یا صنوبر به چه قدّ و به چه قامت برخاست
در گلستانی کان گلبن خندان بنشست — سرو آزاد به یک پای غرامت برخاست
وی زمانی به تکلف بر سعدی بنشست — فتنه بنشست چو برخاست قیامت برخاست
که شنیدی که برانگیخت سمند غم عشق — که نه اندر عقبش گرد ملامت برخاست

کلیات سعدی، ص ۶۵۲

در شعر شاعران بزرگ آن‌جا که تکرار هست، ردیف هم پس از قافیه آمده است و این نشان می‌دهد که ردیف در پنهان‌سازی این عیب شعری نقش دارد.

حافظ در غزلی با مطلع زیر واژه «طهارت» را سه بار در جایگاه قافیه تکرار کرده است:

به آب روشن می عارفی طهارت کرد — علی الصباح که میخانه را زیارت کرد

دیوان حافظ، ص ۱۳۱

در غزل دیگر با مطلع زیر «فراغ» سه بار قافیه شده است:

دل ما به دور رویت زچمن فراغ دارد — که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد

دیوان حافظ، ص ۱۱۷

این ویژگی در شعر سبک هندی بیشتر دیده می‌شود. کمتر غزلی از سبک هندی بی‌نصیب از تکرار قافیه است. گاه دو یا چند ساخت قافیه در یک غزل تکرار شده است. یکی از دلایل بسامد بالای ردیف در سبک هندی همین است. به‌عبارت دیگر می‌توان گفت یکی از دلایل وجود تکرار قافیه در سبک هندی بسامد بالای ردیف است. برای اثبات این امر یک جلد از دیوان صائب را بررسی کردم از ۹۲۱ غزل بررسی شده ۴۸ غزل قافیه تکراری داشت و جالب این که ۴۵ غزل از ۴۸ غزل یاد شده مردّف بود. بحث مورد نظر همراه با مثال در بررسی شعر صائب آمده است.

شاه‌حسینی در عیوب قافیه می‌نویسد: «قافیه کردن "gol" با "gel" جایز نیست، اما قافیه کردن "golii" با "gelii" جایز است»[۱]. می‌توانیم بر این بیفزاییم که ردیف هم مانند وصل چنین اختلاف حرکتی را جایز می‌کند و تفاوتی نمی‌کند بگوییم "golii" یا بگوییم "golast" و از آن‌جا که شاعران فارسی زبان این اختلاف حرکت را با حروف الحاقی یا به‌همراه ردیف به کار برده‌اند، می‌توان گفت این عیب از شعر فارسی رخت بربسته یا بسیار کم است. اما در شعر عربی که ردیف وجود ندارد، این عیب بیشتر دیده می‌شود.

۷- نقش ردیف در اقتباس شعر

زیور ردیف آنقدر تجلّی دارد که وقتی شاعر شعر دیگری را اقتباس می‌کند نمی‌تواند ردیف آن شعر را نادیده بگیرد.

شاعران از یکدیگر بهره‌های بسیار برده‌اند، بر شیوه یکدیگر رفته‌اند و با یکدیگر کوس برابری کوفته‌اند، در همه این موارد ردیف تأثیر خود را برجای گذاشته است. دکتر کزّازی در کتاب «رخسار صبح» به آنها که از شعر خاقانی اثر پذیرفته‌اند اشاره کرده است و از جمله به‌پیروی عطار از خاقانی پرداخته و مطلع غزلهای زیر را برای نمونه یادکرده است[۲]:

۱ - خاقانی: رخ تو رونق قمر بشکست — لب تو قیمت شکر بشکست
عطار: حسن تو رونق جهان بشکست — عشق روی تو پشتِ جان بشکست

* * *

۲ - خاقانی: در عشق تو عافیت حرام است — آن را که نه عشق سوخت خام است
عطار: تا در تو خیال خاص و عام است — از عشق، نفس زدن حرام است

* * *

---

۱. **شناخت شعر**، ناصرالدین شاه‌حسینی، نشر هما، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۸، ص ۶۷.
۲. **رخسار صبح**، میرجلال‌الدین کزّازی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷، ص ۱۵۱.

۳ـ خاقانی: طریق عشق رهبر بر نتابد　　جفای دوست داور بر نتابد
عطار: دلم در عشق تو جان بر نتابد　　که دل جز عشق جانان بر نتابد

* * *

۴ـ خاقانی: صد یک حسن تو نوبهار ندارد　　طاقت جور تو روزگار ندارد
عطار: بر در حق هر که کار و بار ندارد　　نزد حق او هیچ اعتبار ندارد

* * *

۵ـ خاقانی: هر تار ز مژگان تیری دگر اندازد　　در جان شکند پیکان خون در جگر اندازد
عطار: ترسا بچه مستم گر پرده براندازد　　بس سر که ز هر سویی بر یکدگر اندازد

* * *

٦ـ خاقانی: عشق تو چون درآید، شور از جهان برآید
دلها در آتش افتد، درد از میان برآید
عطار: یک ذره نور رویت گر زآسمان برآید
افلاک درهم افتد خورشید بر سر آید

* * *

۷ـ خاقانی: سر نیست کز تو بر سر خنجر نمی‌شود
تا سر نمی‌شود غمت از سر نمی‌شود
عطار: یک حاجتم ز وصل میسّر نمی‌شود
یک حجّتم ز عشق مقرر نمی‌شود

* * *

خاقانی: دل زخم تو را سپر ندارد　　آماج تو جز جگر ندارد
عطار: زین درد کسی خبر ندارد　　کین درد کسی دگر ندارد

* * *

۹ـ خاقانی: تا مرا عشق یار غار افتاد　　پای من در دهان مار افتاد
عطار: کشتی عمر را کنار افتاد　　رخت در آب رفت و کار افتاد

* * *

۱۰ـ مه نجویم، مه مرا روی تو بس　　گل نبویم گل مرا بوی تو بس
عطار: آفتاب عاشقان روی تو بس　　قبلهٔ سرگشتگان روی تو بس

* * *

۱۱ـ خاقانی: از تف دل آتشین زبانم زان نام تو بر زبان نرانم
عطار: از عشق در اندرون جانم دردی است که مرهمی ندانم

* * *

۱۲ـ خاقانی: نازی است تو را در سر، کمتر نکنی دانم
دردی است مرا در دل باور نکنی دانم
عطار: ای جان و جهان رویت پیدا نکنی دانم
تا جان و جهانی را شیدا نکنی دانم
هرگز دل پر خون را خرّم نکنی دانم
مجروح توام دانی مرهم نکنی دانم

* * *

۱۳ـ خاقانی: دل به سودای بتان در بسته‌ام بت‌پرستی را میان در بسته‌ام
عطار: در خطت تا دل به جان در بسته‌ام چون قلم زان خط میان در بسته‌ام

* * *

۱۴ـ خاقانی: پشت پایی زد خرد را روی تو رنگ هستی داد جان را بوی تو
عطار: ای جهانی پشت گرم از روی تو میل جان از هر دو عالم سوی تو

* * *

۱۵ـ خاقانی: کردی نخست با ما عهدی چنانکه دانی
ماند بدان که بر سر آن عهد خود نمانی
عطار: ای جان جانِ جانم تو جانِ جانِ جانی
بیرون زجانِ جان چیست؟ آنی و بیش از آنی

* * *

۱۶ـ خاقانی: تا بیش دلم خراب داری دل بیش کند زجان سپاری
عطار: ای بوس تو اصل هر شماری چشم سیهت سپید کاری

* * *

۱۷ـ خاقانی: جان از برم برآید چون از درم درآیی
لب را به جای جانی بنشان به کدخدایی
عطار: دوش از درون جانم گفتند: اگر زمایی
باید که در ره ما جانباز و محرم آیی

* * *

۱۸ ـ خاقانی: لاله رخا سمن برا سرو روان کیستی؟
سنگدلا، ستمگرا، آفت جان کیستی؟
عطار: ای همه راحت روان سرو روان کیستی؟
ملک تو شد جهان جان جان و جهان کیستی؟

* * *

۱۹ ـ خاقانی: نثار اشک من هر دم شکرریزی است پنهانی
که همّت را زناشویی است از زانو و پیشانی
عطار: الا ای یوسف قدسی برآی از چاه ظلمانی
به مصر عالم جان شو که هر دو عالم جانی

* * *

در نمونه‌های بالا که بدون گزینش آمده، عطار در نوزده بیت یاد شده وزن را از خاقانی گرفته است و قافیه را در همه‌جا جز نمونه «۱، ۳، ۱۴» اقتباس کرده و ردیف را جز در نمونه‌های «۱۴، ۱۵، ۱۶» در بقیه موارد گرفته است. در مقایسه این اقتباسها می‌بینیم برای شاعر شعرشناس چقدر ردیف اهمیت دارد، تا آن‌جا که به‌میزان قافیه آن را از دیگری گرفته است.

توجه به‌ردیف در اقتباس شعر، اختصاص به‌عطار ندارد. حتی شاعر بزرگی چون حافظ که در اقتباسهایش ملاک را زیبایی قرار می‌دهد، چنین ویژگی در شعرش دیده می‌شود. نمونه بسیاری از تضمینها و شباهتهای شعر حافظ در مقدمه «حافظ‌نامه» آمده است. مقایسه این بیتها ـ که بسیار زیاد هم هست ـ ما را به‌این ارزش ردیف می‌رساند و مشخص می‌کند که ردیف یک تکلّف و تصنّع نیست بلکه یک نیاز و یک مکمّل شعر است.

۸ـ ردیف کهربای واژه‌ها و مضامین مناسب

ردیف اگر درست بیاید، روایتگر فکر و اندیشه شاعر خواهد بود. در این صورت خواهیم دید که مدار اندیشه او در شعر همان ردیف است و ردیف کهربایی است که مضامین و واژه‌های مناسب را جذب می‌کند.

عطار غزلی دارد با ردیف «بسوخت»؛ غزل چنین آغاز می‌شود:

عشق جانان همچو شمعم از قدم تا سر بسوخت   مرغ جان را نیز چون پروانه بال و پر بسوخت

دیوان عطار، ص ۱۷

ردیف این شعر برای خلق مفاهیم و تصاویر شعری، کلماتی چون «مجمر، عود، آتش، آتش‌روی، سوزنده اخگر، خاکستر و ...» را به‌خود جذب کرده است. این ویژگی ردیف باعث اتحاد معنایی غزل و ایجاد توازن معنایی (مراعات النظیر) شده است:

عشقش آتش بود کردم مجمرش از دل چو عود
آتش سوزنده بر هم عود و هم مجمر بسوخت
زآتش رویش چو یک اخگر به صحرا اوفتاد
هر دو عالم همچو خاشاکی از آن اخگر بسوخت
خواستم تا پیش جانان پیشکش جان آورم
پیش‌دستی کرد عشق و جانم اندر بر بسوخت
نیست از خشک و ترم در دست جز خاکستری
کاتش غیرت در آمد خشک و تر یکسر بسوخت
دادم آن خاکستر آخر بر سر کویش به باد
برق استغنا بجست از غیب و خاکستر بسوخت ...

دیوان عطار، ص ۱۷

۹- ردیف بیانگر فکر شاعر

ردیفهایی چون: «عشق: ای عشق، صنما، معشوق، سماع و ...» بیانگر اندیشه عاشقانه و عارفانه شاعری چون مولوی است. ردیفهایی چون «محمد، علی، ای ناصبی، ای رسول و ...» بیانگر اندیشه دینی و مذهبی شاعری چون ناصرخسرو است.

ردیفهایی چون: «خون، انقلاب، سرخ، دهقان است و بس، کارگر، آزادی، ناامنی» نشانگر اندیشه شاعری آزادی‌خواه چون فرخی یزدی است.

آن‌جا که «مَلِک، مُلک، ملک مسعود، مسعود، و ...» ردیف شعر می‌آید، نشان آن است که شاعر مدّاح است. از مطلعهای زیر می‌توان فهمید شاعر هجوسُرا و هزل‌گوست:

۱- ای پرستنده زاده سم خر   خر مردم نئی که مردم خر

دیوان حکیم سوزنی، ص ۴۷

۲- ریش با دوش رسید از بن گوش ای گنده   از بن گوش کشان ناوه به دوش ای گنده

دیوان حکیم سوزنی، ص ۴۱۰

ردیف اگر متناسب با مفهوم شعر باشد بسیار خوش می‌افتد. در چنین شعری آنچه بیشتر شاعر به آن می‌اندیشد پس از قافیه تکرار می‌شود. بهار در سال ۱۲۸۳ تحت تأثیر مرگ پدر شعری سروده است با این ردیف:

آتش کید آسمان سوخت تنم دریغ من | زآب دو دیده بیخ غم بر نکنم دریغ من

دیوان ملک‌الشعرای بهار، ص ۴

این ردیف بیانگر غم و اندوه شاعر است.

در این غزل عطار، نوعی دیگر از تناسب ردیف را می‌توان دید، تکرار ردیف «شدم» و هماهنگی آن با معنای غزل:

گم شدم در خود نمی‌دانم کجا پیدا شدم | شبنمی بودم ز دریا غرقه در دریا شدم
سایه‌ای بودم از اول بر زمین افتاده خوار | راست کان خورشید پیدا گشت ناپیدا شدم
زآمدن بس بی‌نشانم وز شدن بس بی‌خبر | گوییا یکدم برآمد کامدم من یا شدم
... چون دل عطار بیرون دیدم از هر دو جهان | من ز تأثیر دل او بی‌دل و شیدا شدم

«از آغاز غزل نکته‌ای تکرار و القا می‌شود: «شدن» که حاکی از دگرگونی و صیرورت و تحول از حالی به‌حالی که مطلوب شاعر عارف است و همه هدف ارشاد و تربیت عرفانی جز این چیزی نیست. از این رو نظر و هدایت پیر را به‌اکسیر مانند کرده‌اند، یعنی همان‌گونه که مقصود از کیمیاگری تبدیل ماهیت مس به‌طلاست، راهنمایی و ارشاد پیر هم در آدمی قلب ماهیت تواند کرد و تزکیه درون، در زندگانی است که این «شدن» را امکان‌پذیر می‌کند. همین هدف متعالی است که در سراسر غزل به‌صورت ردیف «شدم» حاکی از یک تجربه روحانی به‌تکرار تأکید می‌شود و همه غزل در بیان حصول این معنی و توصیف این حالت است»[۱].

«جان کلام در این غزل میرزاحبیب خراسانی در همین ردیف کوتاه مؤکّد و مکرّر مندرج است: «تویی تو»

امروز امیر در میخانه تویی تو | فریادرس ناله مستانه تویی تو
مرغ دل ما راکه به کس رام نگردد | آرام تویی دام تویی دانه تویی تو
آن مهر درخشان که به هر صبح دهد تاب | از روزن این خانه به کاشانه تویی تو
... یک همّت مردانه در این کاخ ندیدم | آن راکه بود همّت مردانه تویی تو

در این غزل ردیف اهمّیت و برجستگی خاص دارد، خطاب به‌خداست. در حالی که کلمه

---

۱. چشمه روشن، ص ۱۹۰ و ۱۹۱.

«تویی» آن را کفایت می‌کند؛ با افزودن «تو» که خود تکراری دیگر است، قوّت و برجستگی بیشتر یافته، بدیهی است که با خدای بخشنده و مهربان می‌توان چنین صمیمانه سخن گفت»[1].

این‌گونه ردیفها افزون بر غنی ساختن موسیقی کناری شعر، در انتقال احساس و عاطفه، به‌شاعر و خواننده مدد می‌رسانند.

۱۰ - نقش ردیف در ایجاد صور خیال

نقش ردیف در تداعی معانی گاه به گونه‌ای است که شاعر را به‌چشم‌اندازهای زیبا و صورتهای بدیع رهنمون می‌سازد و شاعر به کمک ردیف می‌تواند صورتهای خیالی زیبا بیافریند.

ردیف «ماند» در غزل زیر، در هر بیت تداعی‌گر یک تشبیه گشته و ادات تشبیه آن است:

مجلس ما دگر امروز به بستان ماند — عیش خلوت به تماشای گلستان ماند

می حلال است کسی را که بود خانه بهشت — خاصه از دست حریفی که به رضوان ماند

خط سبز و لب لعلت به چه مانند کنی — من بگویم به لب چشمه حیوان ماند ...

کلیات سعدی، ص ۲۲۱

شهریار در غزلی با ردیف «عمر» در هر بیت یک مشبه‌به، به‌واژه «عمر» افزوده و از این رهگذر نمایشگاهی از تشبیه بلیغ فراهم ساخته است:

از من چه طالعی است که با این شتاب عمر — بسازم نپرداز لب بسام آفتاب عمر

من لای چرخ و پر هنوز و به پیچ و تاب — جایی که آب ریخته از آسیاب عمر

ساییده رشته‌ای است که تابیده بر گلو — من تاب می‌خورم به نخی از طناب عمر

این لابه‌لا همه خفتان است و خاک غم — کمتر ورق بزن دل مسکین کتاب عمر ...

دیوان شهریار، ج ۲، ص ۶۴

«کباب عمر، سحاب عمر، سراب عمر» از دیگر تشبیهات زیبای این غزل است.

در غزلی دیگر ردیف «چو شمع» او را به‌پرداختن تشبیهات زیبا سوق داده است:

شب چراغ خلوت شب زنده‌دارانم چو شمع — وز شب آویزان و از اختر شما رانم چو شمع

دیوان شهریار، ج ۲، ص ۱۴۵

شاعران برای آن که به‌ردیفهای اسمی حرکت و پویایی ببخشند، گاه به‌این واژه شخصیت انسانی می‌دهند و شعر را با این استعارهٔ بالکنایه «از نوع تشخیص» رفتارمدار و پویا می‌سازند.

---

۱. چشمه روشن، ص ۳۴۳.

«روزگار» و «آفرینش» در دو شعر زیر چنین تصاویر خیالی آفریده‌اند:

روزگار:

حبل متین ملک دوتا کرد روزگار — اقبال را به وعده وفا کرد روزگار
در بوستان ملک نهالی نشاند چرخ — و آن را قرین نشو و نما کرد روزگار
محتاج بود ملک به پیرایه‌ای چنین — آخر مراد ملک را روا کرد روزگار
نظم جهان نداد همی بیش ازین ز بُخل — آخر طریق بخل رها کرد روزگار ...

دیوان انوری، ص ۱۶۹

آفرینش:

ای شادی جان آفرینش — وی گوهر کان آفرینش
بی‌فاتحه ثنا نبرده — نام تو زبان آفرینش
افتاده بر آستانه سمع — مست از تو روان آفرینش
... شیرین ز زبان شکرین است — تا حشر دهان آفرینش

دیوان انوری، ص ۲۶۶

عطّار غزلی مردّف به «آفتاب» دارد. در این غزل «آفتاب» چهره دارد، گوهرپرور است، می‌رود با دامن‌تر آستین بر رخ می‌نهد ...[۱].

مسعود سعد شعرهایی مردّف به «فتح تیغ، قلم، ملک»[۲] با همین ویژگی دارد.

بعضی از واژه‌ها وقتی ردیف می‌شوند، زمینه ایجاد عبارتهای کنایی را فراهم می‌سازند و نوعی دیگر از تداعی معانی را دارند.

ردیف «خاید» شعر زیر چنین است:

لعل اندر سخن شکر خاید — رویت انگشت بر قمر خاید
هر که او پای بست روی تو شد — پشت دست از نهیب سر خاید ...
بنده تا دیده سیم دندانت — لب همه ز آرزوی زر خاید
عشقت آن اژدهاست در تن من — که دلم دزّد و جگر خاید
گوش کن حسب حال خاقانی — گر چه او ژاژ بیشتر خاید

دیوان خاقانی شروانی، ص ۵۸۹

---

۱. **دیوان عطار**، ص ۷.

۲. **دیوان مسعود سعد سلمان**، به‌ترتیب صفحات ۷۹، ۲۹۷، ۳۳۳، ۳۰۱.

کنایه‌های فراهم آمده عبارت است از: «در سخن شکر خاییدن، انگشت بر قمر خاییدن، پشت دست خاییدن، لب خاییدن، جگّر خاییدن، ژاژ خاییدن».

همچنین است قصیده‌ای با ردیف «خواهم فشاند»[1] در دیوان خاقانی.

نقش ردیف در موارد یاد شده و تأثیر آن در آفرینش خیال و جمال شعر برخاسته از این واقعیت است که «اندیشه شاعرانه در زمینه ذهن هنرمند ابتدا به‌صورت مبهم است و هنگامی که می‌خواهد آن را تغنی کند و بسراید بی‌هیچ گمان از تداعی قافیه‌ها [و ردیف] به‌عنوان یک نیروی ذهنی ـ که برای تکمیل شعر است ـ به‌خوبی سود می‌برد. زیرا بسیاری از معانی که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقشهای برجسته‌ای داشته باشند و در آن حالت اولیه از ذهن او نگذرند. این کلمه واحد چون آهن‌ربایی است که معانی پیرامونش را جذب کرده و می‌آورد. به‌عبارت دیگر وجود ردیف برقی در ذهن می‌آورد و جرقه‌ای می‌زند و نکته‌های پیرامون معانی را روشن می‌کند»[2].

۱۱ - جایگاه ردیف در نامگذاری شعر

در ادب معاصر که نامگذاری شعر مرسوم شده است، شاعران در نامگذاری شعر خود بیش از همه به‌ردیف توجه داشته‌اند؛ آنها نام شعر خود را از واژه یا واژه‌های ردیف برداشته‌اند. نمونه‌هایی از این نامگذاری در شعر بهار و شهریار، اهمیت این عنصر شعری را نشان می‌دهد و مشخص می‌کند که آنچه شاعر بر آن تأکید دارد، ردیف شعر است:

---

۱. دیوان خاقانی شروانی، ص ۵۹۷.

۲. موسیقی شعر، صص ۹۰ و ۹۲.

ملک‌الشعرای بهار		شهریار	
نام شعر	ردیف شعر	نام شعر	ردیف شعر
دریغ من	دریغ من (۴)	من نخواهد شد (۱۲۲)	نخواهد شد
		این همه نیست (۱۲۷)	این همه نیست
بلای گل	بلای گل (۱۶۷)	ای شیراز (۱۲۹)	ای شیراز
کار ما بالا گرفت	گرفت (۱۸۳)	دوست یا دشمن (۱۲۸)	دارد دوست
ای حکیم	ای حکیم (۲۱۵)	شاهد چنگی	چنگ
داد از دست عوام	داد از دست عوام (۲۵۸)	دم بزن ای زن (۱۴۳)	بزن ای زن
از ماست که بر ماست	از ماست که برماست (۲۶۱)	هوشم می‌رود (۱۵۴)	می‌رود
ای مشارالسلطنه	ای مشارالسلطنه (۳۱۴)	آن دارد یار (۱۶۳)	دارد یار
به چه کارید	به چه کارید (۳۱۰)		

(شماره مربوط به‌صفحه دیوان هر شاعر است)

ردیف را دچار ستم که از ناچاری افتاده است
سروکارم گهی با لفظ بی‌معنای بشکسته
شهریار

گریز از هنجار ردیف

ردیف زیور شعر فارسی است. ردیف می‌تواند آهنگی خوش در کرانه شعر بنوازد و شعر را خوش‌نوا کند. نهادن این زیور بر گردن شعر، همیشه به‌آسانی ممکن نیست؛ گاه شعر گردن نمی‌نهد و شاعر را به‌زحمت می‌اندازد. به‌خصوص اگر شاعر بخواهد از آنچه دیگر شاعران ندارند و نو و غیرمعمول هست، استفاده کند.

در این موارد گاه ردیف میدان اندیشهٔ شاعر را تنگ کرده و کار را بر او دشوار می‌کند. شاعر برای آن که زمام اندیشه‌اش را به‌دست ردیف ندهد، ناچار است در ردیف تغییراتی ایجاد کند. این دخالتها و تغییرات بعضی شناخته شده هستند و در کتب قدیم از آنها یاد کرده‌اند و بعضی در کتاب حاضر فراهم شده و پیش روی شماست.

۱ - در کتاب «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار»، از امتزاج ردیف یاد شده و آمده است:

«امتزاج در لغت آمیختن است و در اصطلاح آن است که ردیف و قافیه را به‌هم ممتزج سازند، مثال، امیر معزی می‌گوید:

بهاری کز دو رخسارش همی شمس و قمر خیزد
نگاری کز دو یاقوتش همی شهد و شکر خیزد

در این شعر لفظ «خیزد» را ردیف ساخته. اما در بیت دوم «برخیزد» هم قافیه و هم ردیف است. این را از قبیل معمول شمرده‌اند. مولانا کمال‌الدین اسماعیل هم بر این شیوه گفته است و آن را صنعتی شمرده. مثال:

گر عکس روی خوب تو افتد بر آینه   گردد ز فیض نور تو قرص خور آینه

...از لفظ پاک و معنی خوبم امید هست ‌ ‌ ‌ کاخر نتیجه‌ای به درآید هـر آیـنه»[1]

خاقانی قصیده‌ای در مدح غیاث‌الدین محمد ملکشاه با ردیف «آینه» دارد. قصیده او چنین آغاز می‌شود:

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه ‌ ‌ ‌ ما را نگاه در تو، تو را اندر آینه

در این بیت «بر» و «اند-ر» قافیه و «آینه» ردیف است. شعر با قافیه «سر، کوثر، بر، دیگر و ...» به‌پیش رفته. در تمام این بیتها قافیه هماهنگی خود را دارد و ردیف هم بر هنجار خویش به‌پیش رفته است، اما در بیت هفتم ساخت قافیه و ردیف در هم آمیخته و واژه «هر آینه» آمده است:

قبله مساز از آینه هر چند مرتو را ‌ ‌ ‌ صورت هر آینه بنماید هر آینه

دیوان خاقانی شروانی، ص ۳۹۸

چنین ساختاری اصل ابتکار و خلاقیت شاعر است، اگر شاعر بتواند از عهده چنین دست‌کاریهایی برآید، شعر ر زیباتر هم می‌کند. شاعر «هر آینه» را به‌دو بخش تجزیه کرده، بخشی را قافیه و بخشی دیگر را ردیف شعر ساخته است. وقتی از تجزیه یا ترکیب واژه‌ای ردیف و قافیه شکل گیرد به‌آن «ردیف معموله» می‌گوییم. همان که در بدایع الافکار، «امتزاج» نامیده شد.

در شعر زیر سعدی واژه ساده‌ای را تجزیه کرده، جزء اوّل آن را قافیه و جزء دوم آن را ردیف شعر قرار داده است:

یکی در بیابان سگی تشنه یافت ‌ ‌ ‌ برون از رمق در حیاتش نیافت

بوستان، ب ۱۲۷۹

بعضی از واژه‌ها وقتی در جایگاه قافیه یا ردیف قرار می‌گیرند، زمینه آمیختگی قافیه و ردیف را فراهم می‌آورند و شاعر بر آن می‌شود، در چنین جایی قافیه معموله بیافریند. از جمله این واژه‌ها:

الف) واژه‌هایی که به «انه» ختم می‌شود

چنین واژه‌هایی وقتی قافیه شعر شود و ردیف به‌همراه داشته باشد، شاعر را به‌زحمت می‌اندازد، و این امر باعث ایجاد دگرگونی و نوآفرینی در قافیه می‌شود.

خاقانی غزلی را این‌گونه آغاز کرده:

با او دلم به مهر و محبت نشانه بود ‌ ‌ ‌ سیمرغ وصل را دل و جان آشیانه بود

---

۱. **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری، ویراسته و گزارده میرجلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۹، ص ۱۸۸ به‌بعد.

بودم معلّم ملکوت اندر آسمان / از طاعتم هزار هزاران خزانه بود
بر درگهم زخیل ملایک بسی سپاه / عرش مجید ذات مرا آشیانه بود

می‌بینید، قافیه «انه» و ردیف «بود» است. این ساخت در هم ریخته و در یک بیت به‌آخر غزل کلمه «نبود» دو بخش شده "na" روی شعر و "BUd" ردیف شعر شده است:

بر عرش بُد نوشته که ملعون شود کسی / برد آن گمان به هرکس و بر خود گمان نبود

دیوان خاقانی، ص ۶۱۶

در این شعر هجای قافیه "ne" و در شعر سعدی هم هجای قافیه "na" می‌باشد. این هجا کوتاهترین شکل هجای قافیه (CV) می‌باشد. در چنین جایی هجای قافیه از شدّت کوتاهی به‌ردیف تکیه می‌دهد.

عطّار هم در غزل زیر چنین قافیه و ردیفی آورده است:

تا دل لایعقلم دیوانه شد / در جهان عشق تو افسانه شد
آشنایی یافت با سودای تو / وز همه کار جهان بیگانه شد
بود تر دامن در اوّل چون زمان / و آخر اندر کار تو مردانه شد
... می‌ندانم تا دل عطّار هیچ / شد تو را شایسته هرگز یا نشد

دیوان عطار، ص ۲۱۰

ب) «را»

هر شاعری کم‌وبیش غزلهایی با ردیف «را» دارد؛ مولانا حدود هشتاد غزل مردّف به «را» دارد و صائب ۵۸۹ غزل با این ردیف سروده است. در دیوانهای دیگر هم این واژه از ردیفهای پرکاربرد است.

وقتی این ردیف با قافیه "ā" همراه می‌شود، زمینه آمیختگی آن فراهم می‌گردد. حافظ در یک غزل سه بار از این نوع ردیف معموله آورده است:

دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را / دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز / باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
... در حلقه گل و مل خوش خواند دوش بلبل / هات الصبوح هبّوا یا ایّها السکارا
... در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند / گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را
آن تلخوش که صوفی ام‌الخبائثش خواند / اشهی لنا و احلی من قبله العذارا

دیوان حافظ، ۵

در ابیاتی از این غزل، واژهٔ قافیه «خدا، آشنا، قضا و ...» و ردیف «را» می‌باشد، اما در سه بیت مشخص شده چنین نیست. شاعر قافیه و ردیف را در هم آمیخته و «آشکارا، سکارا، عذارا» فراهم آورده است.

علاوه بر این غزل، حافظ در غزل شماره «۳» با کلمه «خارا» و در غزل شماره «۶» با کلمه «نگارا» و «مدارا» چنین ردیف معموله‌ای آفریده است. ساختهای یاد شده به‌گونه‌ای است که چشم و گوش آنها را می‌پذیرد و از آن‌جاکه قافیه از مقوله موسیقی است، همین که خواننده آن را یکنواخت احساس کند و لغزشی در آن نبیند کافی است. البته کاربرد چنین ساختهایی نشانی از قدرت شاعری نیز هست.

سعدی در غزلهای چندی چنین آمیختگی به کار داشته است. از آن جمله است غزل زیر:

اگر تو فارغی از حال دوستا یارا — فراغت از تو میسّر نمی‌شود ما را
ترا در آینه دیدن جمال طلعت خویش — بیان کند که چه بوده است ناشکیبا را ...

کلیّات سعدی، ۶۱۶

و این غزل:

شب فراق نخواهم دواج دیبا را — که شب دراز بود خوابگاه تنها را
... تو همچنان دل شهری به غمزه‌ای ببری — که بندگان بنی سعد خوان یغما را
در این روش که تویی بر هزار چون سعدی — جفا و جور توانی ولی مکن یارا

کلیات سعدی، صص ۶۲۰ و ۶۲۱

همچنین است غزلهای صفحات «۸۰۶ و ۹۲۸»

در این دو شعر سعدی، روی در اصل "ā" می‌باشد، ولی در «یارا» روی "R" است؛ اما از تلفیق «یار» و «ا» ندا، قافیه و ردیف به‌گونه‌ای فراهم آمده است که در شنیدار برکنار از عیب تلقی می‌شود. اگر این چنین ساختاری معیوب به‌نظر می‌رسید، حافظ شعرشناس و موسیقی‌دان آن را پس از سعدی به‌همان صورت به کار نمی‌داشت. در ساخت یاد شده، قافیه "ā" و ردیف «را» بود. در شعر رودکی عکس ساختار یاد شده دیده می‌شود. یعنی هجای قافیه «ار» می‌باشد و با "ā" اطلاق همراه شده است؛ بدین ترتیب:

به حق نالم ز هجر دوست زارا — سحرگاهان چو بر گلبن هزارا
قضا گر داد من نستاند از تو — ز سوز دل بسوزانم قضا را

در بیت دوم شعر «قضا را» آمده است. می‌بینیم روی در اینجا و بیت پیشین متفاوت است و آمیختگی آن درست برعکس نمونه‌های شعر سعدی و حافظ است. این شعر رودکی چنین ادامه پیدا می‌کند:

چو عارض برفروزی می‌بسوزد	چو پروانه بر گردت هزارا
نگنجم در لحد گر زانکه لختی	نشینی بر مزارم سوکوارا
جهان این است و چونین است تا بود	و همچونین بود ایتند یارا ...

دیوان رودکی، ص ۹۴

ج) «است»

فعل «است» از پرکاربردترین ردیفهای فارسی است. این امر به‌ویژگی خاص زبان فارسی برمی‌گردد. ردیف «است» آن‌گاه که پس از قافیه "i, u, a" بیاید، معمولاً با قافیه در آمیخته می‌شود، به‌خصوص وقتی با قافیه "a" همراه باشد. شعرا در چنین ساختاری معمولاً قافیه و ردیف را درهم می‌آمیزند.

انوری قصیده‌ای را با ردیف «است» و با قافیه «غوغا، کجا، ناپیدا، چرا، گوا و ...» آغاز کرده و آن‌گاه در میان قصیده، دو بیت را به کلمه‌های «برخاست و راست» به‌پایان برده است. آمیختگی قافیه و ردیف کاملاً آشکار است. قصیده چنین است:

شهر پر فتنه و پر مشغله و پر غوغاست	سید و صدر جهان بار نداد است کجاست
دیر شد دیر که خورشید فلک روی نمود	چیست امروز که خورشید زمین ناپیداست
بارگاهش ز بزرگان و زاعیان پر شد	او نه بر عادت خود روی نهان کرده چراست
... چه توان کرد برون شد ز قضا ممکن نیست	دامن از عمر بیفشاند و به یکره برخاست
...کی دهد کار جهان نور و تو غایب ز جهان	شب و خورشید به هم هر دو کجا آید راست
ننگ بودی ز بزرگیت جهان وین معنی	داند آن کس که به اسباب بزرگی داناست

دیوان انوری، صص ۴۶ تا ۴۸

فرخی سیستانی در شعر زیر سه بار قافیه و ردیف یاد شده را در هم آمیخته است:

ای ملک گیتی گیتی تو راست	حکم تو بر هر چه خواهی رواست
در خور تو وز در کردار توست	هرچه در این گیتی مدح و ثناست
نام تو محمود به حق کرده‌اند	نام چنین باید با فعل راست
... ایزد بگماشت ترا تا به تو	نعمت او کم شد و دولت بکاست
هیچ کسی را ز تو بد نامده است	کو نه بدان و بتر از آن سزاست
... آنچه به ری کردی هرگز که کرد	یا به تمنّا که توانست خواست
لاف‌زنانی را کردی بدست	کایشان گفتند جهان زان ماست

دیوان فرخی، صص ۱۸ تا ۲۰

وی همچنین در قصیده یازده «راست و خاست» و در قصیده سیزده «خواست» را با شعر مردّف به «است» آورده است.

حافظ در غزلی با مطلع:

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست   سخن‌شناس نئی جان من خطا اینجاست

بیتی همراه می‌کند با این ویژگی یاد شده:

مرا به کار جهان هرگز التفاوت نبود   رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

دیوان حافظ، ص ۲۴

گاه شعر بدون ردیف با هجای قافیه "āst" آغاز می‌شود:

بر تو این خوردن و این رفتن و این خفتن و خاست
نیک بنگر که افکند وزین کار چه خواست

آن‌گاه شعر مردّف به «است» می‌شود و البته در بین بیتها باز بیت بدون ردیف هم می‌آید:

گر به ناکام تو بود این همه تقدیر، چرا
به همه عمر چنین خواب و خورت کام و هواست؟
چون شدی فتنه ناخواسته خویش؟ بگوی
راست می‌گوی، که هشیار نگوید جز راست
ور تو خود کردی تقدیر چنین بر تن خویش
صانع خویش توی پس خود و این قول خطاست
... گر چه اندوه تو و بیم تو از کاستن است
ای فزوده زچرا، چاره نیابی تو زکاست
زیر گردنده فلک چون‌طلبی خیره بقا؟
که به نزد حکما، گشتن از آیات فناست
... پست منشین که تو را روزی ازین قافله گاه
گر چه دیر است همان آخر بر باید خاست ...

دیوان ناصرخسرو، ص ۱۹

بسامد بالای این نوع از ردیف معموله نشان آن است که شاعر از چنین ساختی آهنگ ناخوش حس نمی‌کند و موسیقی شنیداری را ملاک قرار می‌دهد.

وقتی «است» با قافیه "i" همراه می‌شود، چنین آمیختگی‌هایی دیده می‌شود. مانند قصیده زیر:

خرد چون به جان و تنم بنگریست   از این هر دو بیچاره بر جان گریست

مرا گفت کاینجا غریب است جانت | بدو کن عنایت که تنت ایدری است
نکوتر نگر تا کجا می‌روی | که گمره شد آن کس که او ننگریست
... تو را جان در این گنبد آبگون | یکی کار کن رفتنی لشکری است
سخنانی حجت به حجت شنو | که قولش نه بیهوده و سرسری است

دیوان ناصرخسرو، ص ۱۰۹

در قصیده بالا «ی» قافیه و «است» ردیف است، اما در سه جا قافیه و ردیف در هم آمیخته و کلمه‌های «بنگریست، گریست و ننگریست» آمده است.

از قافیه "ū" و ردیف «است» هم می‌توانیم این شعر سعدی را یاد کنیم:

سفر دراز نباشد به پای طاعت دوست
که زنده ابد است آدمی که کشته اوست
شراب خورده معنی چو در سماع آید
چه جای جامه که بر خویشتن بدرد پوست
هر آنکه با رخ منظور ما نظر دارد
به ترک خویشتن بگوید که خصم عربده‌جوست
نمی‌رود که کمندش همی برد مشتاق
چه جای پند نصیحت‌کنان بیهده‌گوست ...

کلیات سعدی، صص ۶۴۵ و ۶۵۰

واژه‌های «دوست» و «پوست» قافیه و ردیف معموله هستند.

در شعرهای مردّف به «است» باز هم چنین ساختهایی دیده می‌شود. ناصرخسرو قصیده زیر را با قافیه «خر، داور، آزر، بر ...» و ردیف «است» آغاز کرده آن‌گاه کلمه «بت‌پرست» را در جایگاه قافیه و ردیف نهاده است:

هر که چون خر فتنه خواب و خور است | گر چه مردم صورت است آن هم خر است
ای شکم پر نعمت و جانت تهی | چون کنی بیداد کایزد داور است
گر تو را جز بت‌پرستی کار نیست | چون کنی لعنت همی بر بت‌پرست
آذر بتگر توی کز خر و بز | تنت چون بت پر زنقش آزر است

این قصیده پنجاه و سه بیت دارد و در بعضی از بیتهای آن قافیه «اقوا» دیده می‌شود، یعنی مصوت کوتاه ماقبل روی مختلف می‌شود. مانند:

وانکه او را نیست همّت خورد و خواب | این سخن زی او محال و منکِر است

فکـرت مـا زیـر ایـن چادر بماند / راز یـزدانـی برون زین چادُر است
خـط اوبـر دفـتر تـنهای مـا / چشم و گوش و هوش و عقل و خاطِر است
... روی دنـیا از نـیاز نـوست خوب / ورنه زشت و خشک و زرد و لاغَر است
گـر بـهشتی تشـنه بـاشد روز حشر / او بـهشتی نیست: بل خود کافِر است
... دوسـتی تـو و فـرزندان تـو / مـر مـرا نـور دل و سـایه سر است
از دل آن را مـا رهـی و چاکـریم / کو تو را از داخل رهیّ و چاکر است
خـاطر مـن زرّ مـدحتهات را / در خـراسـان بـی‌خیانت زرگـر است

دیوان ناصرخسرو، ص ۳۳

هجای پایانی کلمه «خاطر، کافر، چاکر»، "er" می‌باشد، حال آن که هجای پایانی قافیه شعر "ar" است. این اختلاف حرکت، در عیوب قافیه «اقوا» نامیده می‌شود. وجود ردیف در این شعر این عیب را کمی از نظر دور داشته است.

ناصرخسرو قصیده دیگری با قافیه "ar" و مردّف به «است» دارد. در این ساختار هم قافیه معموله دیده می‌شود:

باز جـهان تیز پر و خلق شکار است / باز جهان را جز از شکار چه کار است
نیست جهان خوار سوی مـا، زچه معنی / خوردن ما سوی باز او خوش و خوار است
... هر که بدانست خوی او زحکمیان / همره ایـن مـار صعب رفت نیارست
رهبری از وی مدار چشم که دیوست / میوه خوش زو طمع مکن که چنار است ...

دیوان ناصر خسرو، ص ۲۱

این قصیده چهل و پنج بیت است و یک بار کلمه «نیارست» در آمیخته است.

در شعرهای مردّف به «است» باز هم چنین آفرینشها و گریزهایی دیده می‌شود. قصیده زیر با قافیه و ردیف «جوان است، روان است، عیان است، جهان است» آغاز شده، آنگاه کلمه «ندانست» و «نتوانست» با این جفت واژه‌ها همراه شده است، این هم نوعی از قافیه معموله در ردیف «است» می‌باشد:

ملک جوان است و شهریار جوان است / کـار مـهیا و امـر و نـهی روان است
شغل زمـانه مـفوّض است بـه شـاهی / کز همه شاهان چو آفتاب عیان است
... طـبع ثـنای تـو ر چـنانکه ببـاید / خواست که گوید هزار نوع ندانست
عقل کمال تو را در آنچه گمان برد / گشت که دریا بدای عجب نتوانست ...

دیوان مسعود سعد سلمان، ص ۴۵

این دو واژه به گونه‌ای آمده است که در هنگام خواندن شعر کاملاً خود را نشان می‌دهد. چراکه هم ردیف حذف شده است و هم قافیه عیب اقوا گرفته است. چنین کاربردی عیب است و جزء ناهنجاریها به‌حساب می‌آید.

۲ ـ شهاب‌الدین انصاری در کنزالفواید به‌نوعی ردیف با نام «تخییر» اشاره و حدود کاربرد آن را مشخص کرده است. وی می‌نویسد: «اگر کسی شعر مردّف گوید و بعد مقفّا کند آن را مخیّر گویند. تخییر بدل کردن باشد و گردانیدن چیزی و در شعر آن راکی شعر مقفّا آغاز کند و بعد ابیات دیگر را مردّف گرداند و تخییر در شعر یک بار رواست»[۱].

این ویژگی در شعر مولانا دیده می‌شود، در شعر زیر بیت اوّل مقفّا به «مایی و چرایی» است، اما از بیت دوم شعر مردّف شده است:

چه جمال جان فزایی که میان جان مایی — تو به جان چه می‌نمایی تو چنین شکر چرایی؟
غم عشق تو پیاده شده قلعه‌ها گشاده — به سپاه نور ساده تو چنین شکر چرایی؟
همه رنگ را شکسته شده دست جمله بسته — شه چین بس خجسته تو چنین شکر چرایی؟
تو چراغ طور سینا تو هزار بحر و مینا — بجز از تو جان مبینا تو چنین شکر چرایی؟
تو برسته از فرونی ز قیاسها برونی — به دو چشم مست خونی تو چنین شکر چرایی؟

کلیات شمس، ص ۱۰۵۸

نمونه‌ای دیگر:

بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود — داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو — گوش طرب به دست تو بی‌تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند — عقل خروش می‌کند بی‌تو به سر نمی‌شود

کلیات شمس، ص ۲۴۴

در برخی از غزلهای مولانا بیتی مردّف است و بیتی مقفّا، آن‌که ردیف دارد فارسی است و آن‌که ندارد عربی است. نمونه آن در بررسی شعر مولانا آمده است.

۳ـ نوع دیگر از تغییر و گریز از تسلط ردیف، وقتی است که شاعر در میان شعر ردیف شعرش را عوض می‌کند؛ مثلاً شعر با ردیف «بر نمی‌تابد» آغاز شود و پس از آن به «تر نمی‌تابد» بدل گردد. مانند:

---

۱. کنزالفواید، صص ۲۵ و ۲۶.

تو را نازی است اندر سر که عالم بـر نـمی‌تابد
مرا دردی است اندر دل که مرهم بـر نـمی‌تابد
سگ کوی تو را هر روز صد جان تحفه می‌سازم
که دندان مزد چون اویی ازین کم‌تر نـمی‌تابد
مرا کی روی آن باشد که در کوی تـو ره یـابم
که از تنگی که هست آن ره نفس هم بر نمی‌تابد
که باشد جان خـاقانی کـه دارد تـاب درد تـو
که بردا برد حسـن تـو دو عـالم بـر نـمی‌تابد

دیوان خاقانی شروانی، ص ۵۹۲

واعظ کاشفی در «بدایع الافکار» تعویض ردیف را نوعی بدعت دانسته و تنها گونه‌ای از آن را جایز می‌شمارد:

«تکرار ردیف به‌یک نسق واجب بود مگر آن‌جا که شاعر به‌طریق بدعت، ردیف بگرداند و ذکر عذر و علّت ایراد نماید و هر بدعت که لطیف و مقبول باشد آن را نوعی از صنعت می‌توان گفت. مولانا کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی به‌نوعی تغییر ردیف کـرده است کـه از صـناعات مسـتحسنه محسوب می‌افتد. مطلع قصیده این است:

سپیده دم که نسیم بهار می‌آید نگاه‌کردم و دیدم که یار می‌آمد

و در موضع تغییر عذرخواهی کرده است و بدین نوع گفته:

زبهر فال زماضی شـوم بـه مسـتقبل که نقلهای چنین خوشگوار مـی‌آید
زهی رسیده به جایی که پیش دانش تو همه نهان سـپهر آشکـار مـی‌آید[1]»

خواجه نصیر همین شعر را در *معیارالاشعار* آورده و آن را نوعی بدعت دانسته است. او معتقد است که چنین کاربردی تنها در ترجیها یا آنجاکه با ذکر علّت و عذر باشد رواست. البته اضافه می‌کند که «بدعت که مقبول و لطیف بود نوعی از صنعت باشد و انواع بدعت محدود نبود چه تـعلّق آن به‌تصرّف طبعها منوط باشد»[2].

آقا سردار هم، بر مواظبت، شاعر نسبت به ردیف تأکید کرده است و می‌گوید «اگر اختلاف بیّن و ظاهر باشد عذر مسموع نبوده و عیب خواهد بود»[3].

---

۱. **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، ص ۷۵.
۲. **معیارالاشعار**، ص ۱۵۶.
۳. **دره نجفی**، ص ۹۵.

ادیب صابر بی‌آن‌که یادی از تغییر ردیف بکند و عذر بخواهد ردیف مثبت را منفی کرده است. در این شعر:

نیست ممکن به وصال تو رسد کس به شتاب — چه کنم صبر کنم تا به مدارا برسد
وعده بوسه ز امروز به فردا فکنی — وای من گر نرسد بوسه و فردا برسد
بوسه‌ای را لبت از من به دلی قانع نیست — قصد جان کرد به مقصود رسد یا نرسد
این چنین عشق که من دارم از آن لب که تراست — هیچ شک نیست که این کار بدانجا نرسد

دیوان ادیب صابر، ص ۳۰۱

۴ـ خواجه نصیر در بیان عیوب قافیه، قسم چهارم را اختلاف ردیف می‌نامد و می‌نویسد: «این اختلاف در حرکت و حروفی تواند بود که پوشیده ماند و الاّ بس قبیح باشد. مثالش: «بسته‌ای» چون در حال خطاب گوید و «بسته‌ای» چون نکره گوید»[1].

در شعر زیر «م» مخفف «هستم» ردیف است، در بیت دوم آن «م» شناسه فعل است. «م» در جایی واژه و در جایی واژک است:

از آن انگشت نمای روزگارم — که دور افتاده از یار و دیارم
نذونم قصد جان‌کردن بناحق — به جز بر سر زدن چاره ندارم

دوبیتی‌های باباطاهر، ص ۷۶

و «ند» در این غزل عطار:

عاشقانه کز نسیم دوست جان می‌پرورند
جمله وقت سوختن چون عود خام مجمرند
فارغند از عالم و از کار عالم روز و شب
والهٔ راهی شگرف و غرق بحری منکرند ...
هر که در عالم دویی می‌بیند آن از احولیست
زانکه ایشان در دو عالم جز یکی را ننگرند ...
جمله غواصند در دریای وحدت لاجرم
گرچه بسیارند لیکن در صفت یک گوهرند
روز و شب عطار را از بهر شرح راه عشق
هم به همت دل دهند و هم به دل جان پرورند

دیوان عطار، ص ۲۴۰

---

۱. معیارالاشعار، ص ۱۵۹.

در موارد مشخص شده «ند» به‌جای فعل آمده و در موارد دیگر «ند» جزئی از فعل است. آنجا واژه‌ای مستقل است و اینجا بخشی از فعل است و واژه‌ای جدا نیست.

۵- هر جا از ردیف سخن گفته‌اند و آن را تعریف کرده‌اند به‌هم‌معنی بودن واژه هم اشاره کرده‌اند.

یغمایی، علاوه بر یادکرد این نکته در تعریف ردیف، تغییر معنی ردیف را ناپسند می‌شمارد[۱].

شاعران بزرگ ما در کاربرد ردیف به‌تعریف آن کار نداشته‌اند و خود را در این بند گرفتار نکرده‌اند، بلکه برای آزادی در کار هرجا خواسته‌اند در واژه ردیف تغییر معنایی ایجاد کرده‌اند. این دوگانگی یا چندگانگی معنا، خود به‌واژه‌سازی و ایجاد مجازهای بدیع مدد رسانده است و می‌توان از آن به‌فراهنجاری یاد کرد. این کاربرد آنقدر شایع شده است که به‌صورت یک سنت در آمده است و امروز ما در تعریف ردیف باید به‌این نکته اشاره کنیم و بگوییم ردیف واژه یا واژه‌هایی است که به‌یک یا چند معنی، پس از قافیه می‌آید.

نمونه زیبایی از این تغییر معنایی در شعر زیر دیده می‌شود. واژه «گیر» گاه به‌تنهایی و گاه به‌همراهی یک واژه دیگر معانی گوناگون گرفته است:

روی بنما و مرا گو که ز جان دل برگیر — پیش شمع آتش پروانه به جان گو درگیر
در لب تشنه ما بین و مدار آب دریغ — بر سر کشته خویش آی و ز خاکش برگیر
ترک درویش مگیر، ار نبود سیم و زرش — در غمت سیم شمار اشک و رخش را زرگیر ...
در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص — ورنه با گوشه رو و خرقه ما در سر گیر ...
میل رفتن مکن ای دوست دمی با ما باش — بر لب جوی طرب جوی و به کف ساغر گیر...
حافظ آراسته کن بزم و بگو واعظ را — که ببین مجلسم و ترک سر منبر گیر

دیوان حافظ، ص ۲۵۷

---

۱. **علم قافیه**، یغمایی، ص ۲۴.

خـــدایگـانا هــرچــند مـی‌توان بســتن
دریـن قـصیده بـه تأویـل صـد دگـر نـاخن
و لیک چــون ســر دشـمن بـریده اولی‌تـر
از آنکــه خـوش نـبود زیـن درازتـر نـاخن
جمال‌الدین اصفهانی

انواع ردیف

ردیف در شعر فارسی گونه‌های بسیار دارد و آنها را می‌توان براساس واژه، نوع دستوری، ساختمان، جایگاه و کارکرد بدین قرار دسته‌بندی کرد:

۱ - ردیف از نظر کوتاه و بلند بودن بسیار تنوع دارد:

در شعر فارسی، از کوتاه‌ترین تا طولانی‌ترین ردیفها دیده می‌شود. به گفته خواجه نصیرالدین طوسی «در ردیف مقدار را اعتبار نیست، چه اگر تمامی مصرع مشتمل بر قافیه و ردیف باشد، روا بود و چنانکه در کثرت اعتباری نیست، در قلّت هم اعتباری نیست»[1]. بر این اساس ردیف می‌تواند:

الف) یک هجا باشد، مانند:

تا چند تو پس روی به پیش آ — در کفر مرو به سوی کیش آ
در نیش تو نوش بین به نیش آ — آخر تو به اصلِ اصلِ خویش آ

کلیات شمس، ص ۹۳

ب) یک هجای کوتاه و یک هجای بلند باشد، مانند:

آن کیست آن، آن کیست آن، کو سینه را غمگین کند
چون پیش او زاری کنی، تلخ تو را شیرین کند
- U

کلیات شمس، ص ۳۱۵

---

۱. معیارالاشعار، ص ۱۴۹.

ج) دو هجای بلند باشد، مانند:

مـا را سـفر فـتاد بی‌ما آنـجا دل مـا گشـاد بی‌ما
آن مه که زما نهان همی شد رخ بر رخ ما نهاد بی‌ما ...

کلیات شمس، ص ۹۷

د) سه هجا باشد، مانند:

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد
- U - - U -

هـ) چهار هجا باشد، مانند:

عاشق به سوی عاشق زنجیر همی درّد دیوانه همی گردد تـدبیر هـمی درّد
U - - - U - - -

کلیات شمس، ص ۲۶۷

و) ردیف می‌تواند دو واژه باشد:

این دو واژه ممکن است اجزای فعل پیشوندی و فعل مرکب باشد یا حرف و اسم یا حرف و ضمیر یا فعل و اسم یا ... باشد. مانند:

ضمیر و فعل:

منم که گوشه میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

دیوان حافظ، ص ۵۳

اسم و فعل:

حال دل با تو گفتنم هوس است خبر دل شـنفتنم هـوس است

دیوان حافظ، ص ۴۲

صفت و اسم:

صحن بستان ذوق‌بخش و صحبت یاران خوش است
وقت گل خوش باد کز وی وقت میخواران خوش است

دیوان حافظ، ص ۴۳

این تقسیم‌بندی می‌تواند بیشتر ازین باشد، چراکه ردیف دراین جهت تنوع بی‌حد و حصری دارد.

ز) ردیف می‌تواند سه واژه و بیشتر باشد. مانند:

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تـو دانـی گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی

دیوان حافظ، ص ۴۷۶

می‌فکن بر صف رندان نظری بهتر ازین　　بر در میکده می‌کن گذری بهتر ازین

دیوان حافظ، ص ۴۰۵

ح) ردیف می‌تواند یک یا چند جمله باشد. مانند:

یک جمله:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست　　باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست

دیوان حافظ، ص ۷۴

دو جمله:

به میدان وفا یارم چنان آمد که من خواهم　　ز دیوان هوا کارم چنان آمد که من خواهم

دیوان خاقانی، ص ۶۳۶

سه جمله:

معشوقه بسامان شد تا باد چنین بادا　　کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا

کلیات شمس، ص ۸۰

چهار جمله:

ای هوسهای دلم بیا بیا بیا بیا　　ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

کلیات شمس، ص ۱۰۸

ط) «این صنعت (ردیف) به‌غایتی رسد و به‌نهایتی کشد که از یک مصرع جز یک لفظ که قافیت از او خیزد هیچ باقی نماند، مانند:

ای یار که دل ربودی از من　　عیار که دل ربودی از من

و از این بالغ‌تر نیز باشد که جز قافیه و ردیف در مصرع حرف دیگر نماند:

«یارا غم هجران تو آورد به جان　　ما را غم هجران تو آورد به جان»[1]

نمونه‌های دیگر از همین ردیف:

بیا که خانه دل بی‌رخ تو نور ندارد　　درآ که خانه دل بی‌رخ تو نور ندارد

زخانه دل من نور رخ دریغ نداری　　چرا که خانه دل بی‌رخ تو نور ندارد[2]

* * *

با من بودی مَنت نمی‌دانستم　　یا من بود منت نمی‌دانستم

رفتم زمیان من و تو را دانستم　　تا من بودی منت نمی‌دانستم[3]

---

۱. کنزالفواید، ص ۲۳ و ۲۴.

۲. بدایع الافکار، ص ۷۵.

۳. ابوسعید ابوالخیر، نقل از بدایع الافکار، ص ۷۵.

و خوب است بر این بیفزاییم که گاه تکرار مصرع دوم شعر ردیف‌واره‌ای است که نقش موسیقی کناری شعر را برعهده دارد. مانند:

زانروی که مان جان فزایی — از یک نظری تو دلربایی
حق است تو را که بی‌وفایی — یا معتمدی و یا شفایی
گوییم و لیک بسته بسته — یا معتمدی و یا شفایی
بستیم و تو بسته را شکستی — یا معتمدی و یا شفایی
بیرون زحد جفاست این کار — یا معتمدی و یا شفایی

کلیات شمس، ص ۱۱۸۶

و غزلی دیگر با این آغاز:

خواهم که میان ما درآیی — ای ماه بگو که کی برآیی
وز یارک خود دریغ داری — ای ماه بگو که کی برآیی

کلیات شمس، ص ۱۱۸۶

۲- ردیف مضمر و مظهر

شهاب‌الدین انصاری در *کنزالفواید* ردیف را از نظر نوع کلمه دو نوع می‌داند و بر آن است که: «در این صنعت شعر بر دو نوع آید. نوع اوّل مردّف به‌حرف ضمیر و این را مردّف «مضمر» گویند و آن‌چنان باشد که بعد از قافیه حرف ضمیر آورده شود، چنانچه «دلبرم، دلبرت، دلبرش»، «دعایم، دعایت، دعایش» نوع دوم مردّف «مظهر» به‌یک کلمه یا بیش از آن چنان که باشد که بعد از قافیه کلمه‌ای آورده شود»[۱].

صاحب *کشّاف اصطلاح الفنون* با تغییر نامی همین تقسیم‌بندی را آورده است، او می‌نویسد: «ردیف بر دو نوع است، یکی کلمه تام چنان که در این بیت:

ای دوست کـه دل زبـند» برداشته‌ای — نیکوست که دل زبنده برداشته‌ای (سعدی)

دوم حرفی که به‌جای کلمهٔ تام باشد یعنی حرف مفید معنی، مانند تاء خطاب و شین غالب و میم متکلّم، چنان که «ت» در بیت زیر:

سپهر مرتبه شاها تویی که پیش درت — نهاده مهر سر و چرخ گشت گرد سرت»[۲]

---

۱. **کنزالفواید**، ص ۲۳.

۲. نقل از **لغت‌نامه دهخدا**، ذیل واژه «ردیف».

۳- ردیف کناری و میانی

ردیف را با توجه به‌جایگاه آن می‌توان به‌دوگونه تقسیم کرد:

الف) ردیف کناری: تمام نمونه‌هایی که تا به‌حال دیدیم.

ب) ردیف میانی یا درونی: کلمه یاکلماتی که پس از قافیه درونی تکرار می‌شود، ردیف میانی هستند. این نوع ردیف بیشتر در شعرهایی که وزن دوری دارند می‌آید، همچنین شعرهایی که افاعیل بلند و متحد دارند بستر مناسبی برای این نوع ردیف هستند. در این شعرها، بیت به‌چهار لخت تقسیم می‌شود، سه یا چهار لخت آن قافیه‌ای هماهنگ دارد و گاه ردیف هم با خود دارد. مانند:

تا چندگویی ما و بس کوته‌کن ای رعنا و بس — نه خود تویی زیبا و بس ما نیز هم بد نیستیم

کلیات سعدی، ص ۷۴۶

دلبر که جان فرسود ازو کام دلم نگشاد ازاو — نومید نتوان بود ازو باشد که دلداری کند

دیوان حافظ، ص ۱۹۱

با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او — کان طرّه شبرنگ او بسیار طرّاری کند

دیوان حافظ، ص ۱۹۱

این نوع ردیف در شعر مولانا بسیار دیده می‌شود و در بررسی ردیف شعری مولانا بدان پرداخته‌ایم؛ در اینجا به‌نمونه‌ای بسنده می‌کنیم:

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بام ما — ای در شکسته جام ما ای بر دریده دام ما

ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما — جوشی بنه در شور ما تا می‌شود انگور ما

ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما — آتش زدی در عود ما نظاره کن در دود ما ...

کلیات شمس، ص ۵۰

۴- ردیف دستوری و قاموسی

ردیف براساس نوع کارکردش دوگونه است: دستوری، قاموسی.

ردیف دستوری آن است که تنها ارزش دستوری دارد. یعنی واژه‌ای که یک جایگاه دستوری را گرفته و کامل کرده و هیچ در معنی شعر نقش ندارد. در قصیده زیر کلمه «اندر» چنین جایگاهی دارد:

گر از عشقش دلم باشد همیشه زیر بار اندر — چراگم شد رخش باری به زلف مشکبار اندر

اگر طعنه زند قدش به سرو جویبار اندر — چرا رخنه کند غمزه‌ش به تیغ ذوالفقار اندر ...

دیوان عنصری، ص ۱۵۲

ردیفهایی چون: «هست، است، را، ورا، اندر، در، از، دگر» بیشتر چنین هستند.

ردیف قاموسی، کلمه‌ای است که پس از قافیه تکرار شده و در معنی شعر و آفرینش صورت خیالی و تداعی معانی نقش دارد. از آن جمله است:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فرو بسته ما بگشایند
نامه تعزیت دختر رز بنویسید تا همه مغبچگان زلف دو تا بگشایند
گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند

دیوان حافظ، ص ۲۰۲

این ردیف در غزل حافظ واژه‌های مناسب خود را یافته و تعابیر مناسب خلق کرده است. ردیف «بگشایید» در شعر خاقانی یکی دیگر از هزاران نمونه است:

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید ژاله صبحدم از نرگس‌تر بگشایید
دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک گره رشته تسبیح ز سر بگشایید
خاک لب تشنه خون است ز سرچشمه دل آب آتش زده چون چاه سقر بگشایید
نونو از چشمه خوناب چو گل تو بر تو روی پرچین شده چون سفره زر بگشایید
سیل خون از جگر آرید سوی بام دماغ ناودان مژه را راه گذر بگشایید ...

دیوان خاقانی، ص ۱۵۸

«بگشایید» در این مرثیه رشیدالدین بسیار مناسب می‌نماید، چرا که شاعر با تکرار این واژه گشودن عقده‌های دل را می‌خواهد و می‌طلبد و یکی از دلایل طولانی بودن قصیده، آن هم در هشتاد و هشت بیت، همین ردیف مناسب و مضمون‌آفرین است.

۵- ردیفهای «عربی، ترکی و فارسی»

در شعر فارسی، ردیفها بیش‌تر از کلمه‌های فارسی هستند، برخلاف قافیه که بیشتر از عربی مدد گرفته است. شاعر برای ساخت، قافیه‌گاه مشکل دارد و آوردن چندین قافیه در یک شعر برای او آسان نیست، بدین جهت از زبان عربی که زبانی قالبی است بهره می‌برد. آوردن ردیف این دشواری را برای شاعر ندارد و طبیعی است که کلمه فارسی و به‌خصوص فعلهای فارسی برای او مناسب‌تر است، چرا که هم جمله او را به‌سامان می‌رساند و هم موسیقی شعرش را غنی می‌کند.

در مثنویهای فارسی واژه‌های عربی به‌ندرت ردیف شعر شده‌اند، در بررسی ده درصد بیتهای شاهنامه فردوسی، مخزن‌الاسرار نظامی و لیلی و مجنون او، در جمع پنج واژه عربی ردیف شعر قرار گرفته‌اند.

در رباعی، هم به‌خاطر کوتاه بودن شعر و هم به‌خاطر خاستگاه ایرانی آن، واژه عربی در ردیف شعر دیده نمی‌شود.

اما در غزل، ردیفهای عربی دیده می‌شود. حافظ شش غزل مردّف به «غریب، الغیاث، فرخ، فراق، حسن و اولی» دارد.

شکل طولانی این نوع ردیف در غزل مولانا بسیار دیده می‌شود. ردیفهایی چون «فاسقنا، سلامٌ علیک، فی سترالله، لا نسلم لا نسلم، لا اله الا الله، سبحان الذی اسری، قم فاسقنا، الصبر مفتاح الفرج، لا تظلمونا، فی لطف امان الله، روکم ترکو بر خوان و ...».

در غزل فارسی مولانا واژه‌های ترکی هم‌ردیف شده‌اند. واژه‌هایی چون: «افندی» نُه بار، «ای افندی» سه بار و «آغاپوسی» یک بار. در بررسی شعر مولانا نمونه‌ای از این شعرها را آورده‌ایم. در غزلهای شهریار هم شعر ترکی مردّف وجود دارد؛ در بررسی شعر شهریار از آن یاد شده است.

٦- ردیف گسسته و پیوسته

ردیف وقتی پیوسته است که به‌روی پیوندد. مانند ضمیر «یم» در این بیت:

ما دردفروش هر خراباتیم نه عشوه‌فروش هر کراماتیم

دیوان عطار، ص ۴۸۱

«خرابات» و «کرامات» ردیف است، روی «ت» می‌باشد و فعل «هستیم» به‌صورت مخفف «یم» ردیف است. در بیت زیر «است» ردیف است و پیوسته به‌قافیه آمده است:

پرسید کسی که ره کدامست گفتم کین راه ترک کامست

کلیات شمس، ص ۱۸۲

«ند» مخفف «هستند» در شعر زیر ردیف است و به‌روی پیوسته است:

بزرگان ایران گشاده دلند تو گویی که آهن همی بگسلند

شاهنامه، ص ۷۰۱

ردیف گسسته (جدا) آن است که واژه یا واژه‌های ردیف به‌روی نپیوسته و جدا بیاید. مانند:

ای که در کوی خرابات مقامی داری جم وقت خودی ار دست به جامی داری

دیوان حافظ، ص ۴۴۹

ردیفها معمولاً به‌صورت جدا می‌آید، اما گاه کلمه‌های مخفف و کوتاه و ضمایر متصل، به‌قافیه تکیه می‌کنند و بدانها می‌پیوندند. در این صورت ردیف پیوسته شکل می‌گیرد.

گرنه ردیف شعر مرا آمدی به کار
مانا که خود نساختی اسکندر آینه
خاقانی

سیر و تحوّل ردیف در شعر فارسی

پیش از این در پیدایش ردیف و ایرانی بودن آن سخن گفتیم. همچنین از اوّلین ردیفهای به کار رفته در شعر فارسی یاد نمودیم و کاربرد ردیف و چگونگی آن را تا پیش از رودکی بررسی کردیم. اکنون سیر و تحول ردیف را در شعر فارسی پی می‌گیریم.

رودکی

در آغاز از رودکی ـ پدر شعر فارسی ـ می‌گوییم. رودکی استاد شاعران عهد سامانی است. وی در قالبهای مختلف، شعر سروده است. از او قصیده، قطعه، رباعی و مثنوی برجای مانده است. آنچه از شعر او تا به‌امروز به‌دست آمده، ۱۰۹۸[1] بیت است.

از میان یکصد و سی و شش قطعه و قصیده او، سی و یک شعر مردّف است، و از سی و هفت رباعی بیست و سه رباعی دارای ردیف است. او در رباعی ۶۲٪ ردیف دارد، اما در قصیده و قطعه ۲۲٪ ردیف به کار برده است. این فاصله زیاد به‌خاطر آن است که قصیده از شعر عربی پیروی می‌کند و هنوز کمتر رنگ ایرانی، به‌خود گرفته است، اما رباعی شعری ایرانی است و طبیعی است اگر ردیف را در خود بیشتر داشته باشد. با آن که رودکی در آغاز راه است، تنوع ردیفهای او چشمگیر است. دکتر شفیعی می‌نویسد: «در دیوان رودکی ردیف دشوار فعلی یا اسمی خیلی ساده نمی‌توان یافت»[2] اما چنین نیست، رودکی افزون بر کاربرد ردیفهایی چون «است، بود، شد» ردیفهای فعلی دیگری همچون «نداشت، اندازد، ماند، گیرد، نهم، پیچیده، زدی، بزی، لیسد، آمد، آید، تاخت، داد و کن»

---

۱. **دیوان رودکی**، جعفر بن محمد رودکی، به‌تصحیح و تنظیم جهانگیر منصور، انتشارات ناهید، تهران ۱۳۷۳، ص ۴۸.
۲. **موسیقی شعر**، ص ۱۴۹.

در شعر دارد و چند ردیف اسمی به کار برده است که دو مورد آن از ردیفهای دشوار هم می‌باشد؛ واژه‌هایی چون «دل، غم، کجه، مرد، گره، غول».

«کجه» در شعر:

چرخ کجه[1] باز تا نهان ساخت کجه — با نیک و بد دایره در باخت کجه
هنگامه شب گذشت و شد قصه تمام — طالع به کفم یکی نینداخت کجه

دیوان رودکی، ۱۷۴

و «غول» در بیت زیر:

ایستاده دیدم آنجا دزد و غول — روی زشت و چشمها همچون دو غول

دیوان رودکی، ۲۳۶

از ردیفهای اسمی دشوار شمرده می‌شود. افزون بر این، رودکی ردیفهایی نسبتاً طولانی هم به کار می‌برد، مانند: «که توراست»، «کس نکند»، «است نه دلی»، «چه سود کند»، «از غم تو». این ردیفها همچون نمونهٔ زیر زیبا و خوش هم افتاده است:

بر عشق توام نه صبر پیداست نه دل
بی‌روی توام نه عقل برجاست نه دل
این غم که مراست کوه قاف است نه غم
این دل که توراست سنگ خاراست نه دل

دیوان رودکی، ۱۷۰

در شعر رودکی بیش از همه ردیف «است» با ۱۷ بار و پس از آن حرف «را» و فعل «بود» با پنج بار تکرار به کار رفته است.

از میان یکصد و بیست و شش بیت مثنوی او، هشتاد و نه بیت مردّف است. این ردیفها بیشتر ساده و از نوع فعلهای ربطی است.

شعر رودکی در وزن و در موسیقی کناری بسیار غنی است، او ردیف را در خدمت غنای موسیقی قافیه قرار داده است:

جز حادثه هرگز طلبم کس نکند — یک پرسش گرم جز تبم کس نکند
ورجان به لب آیدم بجز مردم چشم — یک قطره آب بر لبم کس نکند

دیوان رودکی، ۱۶۸

---

۱. انگشتری بی‌نگین.

«مَ کس نکند» ردیف شعر است قافیه تنها در یک صامت همسانی دارد؛ ردیف آن را غنی ساخته است. آنجا که قافیه خود غنی است ردیف کمتر به کار می‌رود. مانند:

مهتران جهان همه مردند   مرگ را سر همه فرو کردند
زیر خاک اندرون شدند آنان   که همه کوشکها برآوردند
از هزاران هزار نعمت و ناز   نه به آخر به جز کفن بردند
بود از نعمت آنچه پوشیدند   و آنچه دادند و آنچه را خوردند

دیوان رودکی، ۱۱۳

رودکی آنجا که ردیف ندارد از شگردهای دیگری برای غنی‌سازی قافیه بهره می‌برد، بدین ترتیب که:

۱ـ دو قافیه می‌آورد:

نان آن مدخل[1] ز بس زشتم نمود   از پی خوردن گوارشتم نبود

دیوان رودکی، ۲۳۲

۲ـ حاجب می‌آورد:

زمانه اسب و تو رایض برای خویشت تاز   زمانه گوی و تو چوگان برای خویشت باز

دیوان رودکی، ۱۲۸

۳ـ قافیه متجانس می‌آفریند:

خویش بیگانه گردد از پی ریش   خواهی آن روز مزد کمتر دیش

دیوان رودکی، ۲۶۲

یا

با صد هزار مردم تنهایی   بی صد هزار مردم تنهایی

دیوان رودکی، ۲۶۳

رودکی میان قافیه و ردیف، هم‌آوایی و هم‌صدایی برقرار می‌کند؛ مانند:

هم‌صدایی «آ»:

ملکا جشن مهرگان آمد   جشن شاهان و خسروان آمد
خز به جای ملحم و خرگاه   بدل باغ و بوستان آمد

دیوان رودکی، ۱۱۰

* * *

۱. ناکس و لئیم (**دیوان رودکی**، ۳۰۰).

بوی جوی مولیان آید همی — یاد یار مهربان آید همی
ریگ آموی و درشتی راه او — زیر پایم پرنیان آید همی

دیوان رودکی، ۱۵۷، ۱۵۹

هم‌صدایی در مصوت، "ū":

زن چو این بشنید، شد خاموش بود — کفشگر کانا و مردی لوش بود

دیوان رودکی، ۲۳۲

در شعر رودکی کاربردهای خاصی هم دیده می‌شود؛ در شعری از شعرهای او تمامی مصرعها مقفّی و مردّف است. این شعر پنج بیت است:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی — و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
به پاکی گویی اندر جام مانند گلابستی — به خوشی گویی اندر دیده بی‌خواب، خوابستی
سحابستی قدح گویی و می قطرهٔ سحابستی — طرب گویی که اندر دل دعای مستجابستی
اگر می نیستی یکسر همه دلها خرابستی — اگر در کالبد جان را ندیدستی شرابستی
اگر این می به ابر اندر به چنگال عقابستی — از آن تانا کسان هرگز نخوردندی صوابستی

دیوان رودکی، ۱۵۳، ۱۵۴

و گاه در شعر او ردیف معموله به کار رفته است. در بیت زیر واژه «بتاخت» تجزیه شده هجای اوّل "Be" قافیه و هجای دوم "tāxt" ردیف شعر شده است:

ز قلب آن چنان سوی دشمن بتاخت — که از هیبتش شیر نر آب تاخت

دیوان رودکی، ۲۴۸

ابوشکور بلخی و دیگر شاعران عهد سامانی

ابوشکور بلخی یکی دیگر از نامور شاعران سده چهارم هجری است. از *آفرین‌نامه* او ۱۴۹ بیت برجای است که ۲۹ بیت آن مردّف است. ردیف او حدود ۱۹/۵ درصد است، آن هم بیشتر ردیفهای فعلی ساده چون «است، بود، شد». از چهار رباعی او هیچ‌یک مردّف نیست.

«دقیقی، کسائی، منجیک ترمذی، بشّار مرغزی، آغاجی بخارایی، ولوالجی» از دیگر شاعران عهد سامانی هستند. از این شاعران بیتهای کمی برجای مانده است. در شعر آنها ردیف، ساده، کوتاه و بیشتر بی‌تکلّف است. در مجموع، این شاعران در تمام شعرشان کمتر از ۲۰٪ ردیف دارند. دو نکته در شعرهای مردّف این شاعران گفتنی است:

۱ - در شعر دقیقی برای اوّلین‌بار ردیف در خدمت تصویرسازی قرار گرفته است. واژه

«تو ماند» در شعر زیر زمینه ایجاد تشبیهات را فراهم ساخته است. شاعر در هر بیت عضوی از اعضای معشوق را به‌چیزی مانند کرده است:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند   سپید روز به پاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسایند نیک سوده گران   که آبدار بود با لبان تو ماند
به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش   گل شکفته به رخسارگان تو ماند
دو چشم آهو و دو نرگس شکفته به بار   درست و راست بدان چشمکان تو ماند
کمان بابلیان دیدم و طرازی تیر   که برکشیده بود به ابروان تو ماند
تو را به سرو این بالا قیاس نتوان کرد   که سرو را قد و بالا بدان تو ماند

پیشاهنگان شعر فارسی، ۱۰۶

ردیف سبب شده است که شایگان در این شعر پوشیده بماند.

۲ - در شعر رابعه قزداری ردیف برای اوّلین بار در چند معنی و در خدمت ایجاد مجازهای زبانی قرار گرفته است:

ز بس گل، که در باغ مأوی گرفت   چمن رنگ ارتنگ مانی گرفت
مگر چشم مجنون به ابر اندر است   که گل رنگ رخسار لیلی گرفت
همی ماند اندر عقیقین قدح   سرشکی که در لاله مأوی گرفت
سر نرگس تازه از زر و سیم   نشان سر تاج کسری گرفت
چو رهبان شد اندر لباس کبود   بنفشه مگر دین ترسی گرفت

پیشاهنگان شعر فارسی، ۱۶۰

فردوسی

پس از این شاعران به‌بزرگترین حماسه‌سرای فارسی، یعنی فردوسی، می‌رسیم. شعر فردوسی به‌همراه شعر دیگر مثنوی‌سرایان مشهور در بخش «ردیف در مثنوی» بررسی شده است.

فرخی

فرخی ۲۱۴ قصیده دارد که از این میان تنها ۱۴ قصیده مردّف است. بنابراین ۶/۵٪ شعر او مردّف است. این کاربرد بسیار کمتر از شاعران پیش از او و از جمله رودکی است. فرخی یک‌سوم رودکی ردیف دارد. ردیفهای شعر فرخی همه واژه‌های بسیار ساده و بسیار کوتاه چون «باشد، باد، آید، شود، داری، تو، او» می‌باشد.

در ردیفهای شعر فرخی گاه آمیختگیهایی دیده می‌شود. در قصاید شماره «۱۰، ۱۱، ۱۳،

۱۴، ۱۵» دیوان او آمیختگی از نوع معموله وجود دارد. در مبحث «گریز از هنجار در ردیف» بدان پرداخته و نمونه‌هایی از شعر فرخی را یاد کرده‌ایم.

در دیوان فرّخی سه ترجیع‌بند آمده است. این سه، برخلاف قصاید او، همگی مردّف می‌باشد. وی در مدح یوسف بن ناصرالدین ترجیع‌بندی با ۲۴ بند دارد. بیست و سه بند آن مردّف است. در بند اوّل این شعر «آید» در تمامی مصرعها تکرار شده است. در بندهای دیگر واژه‌هایی چون «کردی، را، شد، گشتم، آمد: خواند، دارد، بادا، استی، ندارد، همی بینم، تو، گردی، سازد، بگذاری، را، بادی» ردیف شعر شده‌اند. همین شعر برابر با تمام قصاید او ردیف دارد و علاوه بر این ردیفها، در میانه بندها، بیت زیر مرتّب تکرار می‌شود و این شعرهای مختلف القافیه را به‌هم پیوند می‌دهد:

بدین شایستگی جشنی بدین بایستگی روزی ملک را در جهان هر روز جشنی باد و نوروزی

دیوان فرخی، ۴۰۳

ترجیع‌بند دیگری با بیت میانی:

از این فرخنده فروردین و خرم جشن نوروزی نصیب خسرو عادل سعادت باد و پیروزی

دیوان فرخی، ۴۱۴ به‌بعد

در مدح محمد غزنوی دارد. این شعر ۲۵ بند دارد و همه مردّف است. این شعر تنوّع ردیفها را به‌اندازه ترجیع پیشین ندارد؛ چراکه ده بند آن مردّف به «ندارد» می‌باشد.

فرّخی ترجیع‌بند دیگری در مدح علی بن فضل دارد. از هفت بند آن شش بند مردّف است و ردیفها همان واژه‌های یاد شده، است. بیت میانی این ترجیع‌بند خود مردّف است:

جاودانه خواجه هر خواجه‌ای حجاج باد برترین مهتر به کهتر کهترش محتاج باد

دیوان فرخی، ۴۲۷ به‌بعد

یکی از قطعه‌های فرخی مردّف به «ماند» می‌باشد. به‌نظر می‌رسد این شعر را به‌پیروی از دقیقی سروده است:

سر زلف تو نه مشک است و به مشک ناب ماند رخ روشن تو ای دوست به آفتاب ماند
همه شب ز غم نخسبم که نخسبد آنچه عاشق منم آن کسی که بیداری من به خواب ماند
ز فراق روی و موی تو ز دیده خون چکانم عجب است سخت خونی که به روشن آب ماند
سر زلف را متابان سر زلف را چه تابی که در آن دو زلف ناتافتگی به تاب ماند
تو به آفتاب مانی و ز عشق روی خوبت رخ عاشق تو ای دوست به ماهتاب ماند

دیوان فرخی، ۴۳۶

این ردیف هم به‌موسیقی کناری شعر کمک کرده و هم به‌موسیقی معنوی شعر مدد رسانده است. ردیفهای شعر فرخی بیشتر کوتاه و ساده است و با قافیه هماهنگی زیادی از نظر موسیقی ندارد.

عنصری

شاعر دیگر عنصری است. از مجموع ٦۴ قصیده او فقط ۸ قصیده مردّف است. کاربرد ردیف در شعر او ۱۲/۵٪ است. دو واژه «اندر و بر» و شش فعل ساده و کوتاه ردیفهای شعر او هستند.
رنگی از کهنگی و قدمت در ردیفهای شعر عنصری دیده می‌شود و به‌نظر می‌رسد گاه ردیف را فقط برای پر کردن وزن به کار می‌برده است، مانند:

گر از عشقش دلم باشد همیشه زیر بار اندر — چرا گم شد رخش باری به زلف مشکبار اندر
اگر طعنه زند قدّش به سرو جویبار اندر — چرا رخنه کند غمزه‌ش به تیغ ذوالفقار اندر ...

دیوان عنصری، ۱۵۲

منوچهری

یکی دیگر از شاعران این دوره منوچهری است. از هفتاد و نه قصیده او بیست قصیده مردّف است. یعنی در ۲٦٪ قصاید ردیف دارد. از شعرهای مردّف او هشت قصیده مردّف به «است» می‌باشد و دیگر ردیفهای او واژه‌های «شد، بود، من، او، ما» است. بنابراین هنوز ردیف همان سادگی و کوتاهی سبک خراسانی را دارد.
منوچهری در یکی از قصایدش تمام مصرعها را مردّف آورده است، این کاربرد به‌شعر رودکی بسیار نزدیک است:

ساقی بیا که امشب ساقی به کار باشد — زان ده مرا که رنگش چون جلّنار باشد
می ده چهار ساغر تا خوشگوار باشد — زیرا که طبع مردم را بر چهار باشد
هم طبع را نبیدش فرزانه وار باشد — تا نه خروش باشد تا نه خمار باشد
نی نی دروغ گفتم این چه شمار باشد — باری نبید خوردن کم از هزار باشد

دیوان منوچهری، ۱۹

این قصیده، در سی بیت با همین ساخت سروده شده است و نوعی ردیف مزدوج در خود دارد.

یکی از قصیده‌های منوچهری مردّف به‌ضمیر «او» می‌باشد. شاعر در این قصیده از دوری و جدایی یار سخن رانده است و چون معشوق از دیده‌اش پنهان است، در هر بیت، وی را مورد خطاب

قرار داده است. تکرار این کلمه در ردیف، تکرار و تأکید ذهن و درون او در یادکرد معشوق است. ردیف همنوا با مضمون شعر است به‌خصوص که قافیه "ā" وای و نوای او را خوب ترسیم می‌کند:

فغان ازین غراب بین و وای او — که در نوا فکندمان نوای او
غراب بین نیست جز پیمبری — که مستجاب زود شد دعای او
غراب بین نای‌زن شده است و من — سته شدم ز استماع نای او ...
خراب شد تن من از بکای من — خراب شد تن وی از بکای او ...

دیوان منوچهری، ۹۳، ۹۴

در قصیده مردّف به «من» صمیمتی خاص دیده می‌شود. در این شعر منوچهری من وجودی خویش را با ردیف «من» خوب شناسانده است. در این شعر پشت پا زدن به‌باورهای دینی و بی‌اعتنایی او به‌قیامت و تسلیم من وجود او به‌می و مستی کاملاً جلوه‌گر است:

ای باده فدای تو همه جان و تن من — کز بیخ بکندی ز دل من حزن من
خوب است مراکار به هرجاکه تو باشی — بیداری من با تو خوش است و وسن من
با توست همه انس دل وکام حیاتم — با توست همه عیش تن و زیستن من ...
آزاده رفیقان منا من چو بمیرم — از سرخ‌ترین باده بشویید تن من ...
گر روز قیامت برد یزد به بهشتم — جوی می پر خواهم از ذوالمنن من

دیوان منوچهری، ۷۸

منوچهری در مسمط، ردیف بیشتری به‌کار برده است؛ از یازده مسمط او، هشت مسمط مردّف است.

ردیفهای او در مسمط نیز از نوع ردیفهای ساده وکوتاه است و باز هم ویژگی شعرای سبک خراسانی را در ردیف شعرش دارد. در مسمط شماره ۱، ردیفهای او به‌ترتیب عبارتند از «است، است، است، است، گرته، از آینه است، نباشد، بگیرد، زمانه». تنها ردیفهای برجسته آن «از آینه، زمانه و بگیرد» هست.

کاربرد فعل «باد» در مسمطهای او چشمگیر است. این ردیف در پایان شعر همراه با دعای تأبید آمده و با موضوع و جایگاه شعر پیوستگی و همراهی خاصی دارد.

وی شش رباعی و یک دوبیتی سروده است. چهار رباعی او مردّف به «تو مباد، تو و ملک» می‌باشد. با آن‌که عربی‌گرایی منوچهری در قافیه شعر کاملاً آشکار است، اما در ردیفهای او هیچ واژه عربی و غیرفارسی دیده نمی‌شود، چراکه شاعر در قافیه از عربها پیروی می‌کند و ردیف برخاسته از

شعر ایران و ایرانی است. گفتنی است که منوچهری بسامد بالایی در کاربرد قوافی عربی دارد. واژه‌های «نعیق، عشیق، نعیق، سحیق، عقیق، رفیق، انیق، عتیق، مفیق، قلیق، طریق، سحیق» قافیه یک شعر او هستند و «ناظر، سامر، زاهر، ظاهر، زائر، ناظر، شاطر، شاعر، شاهر، تاجر، صابر، طاهر، جاهر، قاهر، جابر، عامر، قادر، غافر، خاطر، شاکر، آمر، فاجر، ضایر، شاعر، ناظر و طایر» قافیه یک شعر دیگر اوست.

تحوّل و تنوع ردیف

از نیمه قرن پنجم به‌بعد تحوّلی در کاربرد ردیف دیده می‌شود. برای اوّلین بار ناصرخسرو اسمهای خاص را ردیف شعر قرار می‌دهد، مسعود سعد و ابوالفرج رونی همراه کاربرد این اسمها، التزامهای دشوار را در ردیف شعر فارسی آغاز کردند. انوری درصد کاربرد ردیف را در قصیده بیشتر کرد. در این دوره کاربرد ردیف در معانی مختلف بیشتر شد و بدین ترتیب می‌توان گفت در این عصر تحوّلی در تنوع و تعدد ردیفهای فارسی به‌وجود آمد. برای نشان دادن این دگرگونی به‌بررسی ردیف در شعر این شاعران می‌پردازیم.

ناصرخسرو

ناصرخسرو از میان ۲۷۸ قصیده، ۵۶ قصیده مردّف دارد. نیمی از ردیفهای شعر او فعل ربطی است و چهارده فعل خاص در ردیفهای او دیده می‌شود. اسمهایی چون «محمد، علی، ای ناصبی، ای رسول» ردیفهای خاص شعر او هستند.

ناصرخسرو در قصایدش اخلاق و دین را با خشونت و هیبت خاصی مطرح می‌کند، خود را حجت خراسان و مسؤول هدایت قوم می‌پندارد. بدین جهت بر به‌هنجار کشیدن رفتار و کردار قوم بسیار تأکید می‌کند. این تأکید و اصرار در ردیفهای شعر او نمود دارد. او از روی دلسوزی و گاه با خشونت امر می‌کند:

مکر و حسد را ز دل آوار کن — وین تن خفته‌ت را بیدار کن
نفس جفا پیشه‌ت ماریست بد — قصد سوی کشتن این مار کن
سرکش و تازنده ستوری به‌دست — زیر ادبهاش گران بار کن
پای ببندش به رسنهای پند — حکمت را بر سرش افسار کن
پیشه مدارا کن با هرکسی — بر قدر دانش او کار کن ...

دیوان ناصرخسرو، ۲۱۳ به‌بعد

یا در جایی دیگر:

جوانی شد او را فراموش کن سر ناتوانی در آگوش کن
تو را چندگه تن وشی پوش بود کنون چندگه جان وشی پوش کن
اگر دیبه جان همی بایدت خرد تار و پود سخن هوش کن
ز نادیدنی چشمها کور ساز ز بیهوده‌ها گوش مدهوش کن

دیوان ناصرخسرو، ۵۲۲

کاربرد این‌گونه ردیفها هماهنگی و همگونی خاصی با اندیشه و تفکر ناصرخسرو دارد. او خود دگرگون شده است و مردم زمانه‌اش را در چنگال دیوها گرفتار می‌بیند. فریاد می‌زند تا همه را نجات بخشد، در چنین جایی او آمر می‌شود و دیگران مأمور و این خطاب نه از سر تکبّر که براساس انجام وظیفه و از روی دلسوزی است. او گاه خطاب سخن را عوض می‌کند و خود را همچون دیگران مورد خطاب قرار می‌دهد، در این صورت فعل غیرشخصی به کار می‌برد و می‌گوید:

درین مقام اگر می‌مقام باید کرد به کار خویش نکوتر قیام باید کرد
به هرچه خوشترت آید ز نامها تن را به فعل خویش بدان نام باید کرد
که نام نیکو مرغ است و فعل نیکش دام ز فعل خویش بر این مرغ دام باید کرد
ز خوی نیک و خرد در ره مروّت و فضل مر اسب تن را زین و لگام باید کرد ...

دیوان ناصرخسرو، ۱۵۸

«باید کرد» ردیف است و از فعلهای غیرشخصی (مصدری) است. این فعل تمام اشخاص ششگانه یعنی «من، تو، او، ما، شما، ایشان» را دربر می‌گیرد و خطابش عام‌تر است.

اسمهای خاص در ردیف شعرهای ناصرخسرو، بیانگر اندیشه و اعتقاد اوست. در برابر تهمتها و سخنان ناروای مخالفان، قصیده با ردیف «محمد» می‌سراید و خود را پیرو قرآن و پیامبر (ص) می‌داند و به‌همراهی با علی (ع) و «محمد (ص)» می‌بالد. تکرار این کلمه و از رهگذر آن، ایجاد مفاهیم متنوع، تأثیر روانی خاصی در خوانندگان می‌گذارد:

گزینم قرآن است، و دین محمد همین بود ازیرا گزین محمد
یقینم که من هر دوان را بورزم یقینم شود چون یقین محمد
کلید بهشت و دلیل نعیم حصار حصین چیست؟ دین محمد
... قرن محمد که بود آنکه جفتش نبودی مگر حور عین محمد
حسن و حسن را شناسم حقیقت به دو جهان گل و یاسمین محمد

دیوان ناصرخسرو، ۱۸۴ به‌بعد

این قصیده در چهل و هفت بیت سروده شده است. ناصرخسرو در برابر آنهاکه می‌خواهند نام علی (ع) راکمرنگ و بی‌رنگ کنند ایستاده است. او خطاب به‌مردم، فضایل و کمالات «علی» (ع) را بیان می‌کند و با تکرار این نام می‌خواهد طنین نام علی (ع) را در ذهنها بنشاند. تکرار، اثر روانی عجیبی در خواننده دارد. مصوّت بلند «ی» در علی (ع)، این نام را در جان و روح خواننده فرو می‌برد و جایگیر می‌سازد.

ناصرخسرو ردیف را به‌مدد اندیشه شعری می‌رساند و در مضمون‌آفرینی و تداعی معانی از آن بهره‌ها می‌برد. توجه به‌معنا، او را از توجه به‌موسیقی شعر دور نکرده است. در شعر او به‌زیبایی موسیقی قافیه و ردیف توجه خاصی شده است. هماهنگیها و همسانیها میان این جفت واژه بیانگر دقت و ذوق اوست.

در شعر زیر ناصرخسرو با ایجاد همسانی در مصوت "ā" به‌شعر نوایی خوش بخشیده است:

به چشمِ نهان بین نهان جهان را   که چشم عیان‌بین نبیند جهان را
نهان در جهان چیست؟ آزاده مردم   ببینی نهان را نبینی عیان را ...

دیوان ناصرخسرو، ۱۰

همچنین در این شعر:

ای روی داده صحبت دنیا را   شادان و بر فراشته آوا را
قدت چو سرو و رویت چون دیبا   واراسته به دیبا دنیا را
آنها کجا شدند و کجا اینها   زین بازپرس یکسره دانا را ...

دیوان ناصرخسرو، ۱۶۶ تا ۱۶۸

در شعر زیر همسانی صامت "R" در قافیه و ردیف، شعر را زیباکرده است:

آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا   گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا
در حال خویشتن چو همی ژرف بنگرم   صفرا همی برآید از انده به سر مرا ...
گر بر قیاس چرخ بگشتی مدار چرخ   جز بر مقر ماه نبودی مقر مرا ...

دیوان ناصرخسرو، ۱۱۰

ناصرخسرو گاه ردیف را با قافیه در هم می‌آمیزد و قصیده‌ای را با این بیت مقفّی آغاز می‌کند:

بر تو این خوردن و این رفتن و این خفتن و خاست
نیک بنگر که افکند وزین کار چه خواست

آن‌گاه در بیتهای بعد شعر را مردّف به «است» می‌کند:

گر به ناکام تو بود این همه تقدیر چرا
به همه عمر چنین خواب و خورت کام و هواست
ور تو خود کردی تقدیر چنین بر تن خویش
صانع خویش توی پس تو و این قول خطاست
راست آن است که این بند خدای است تو را
اندر این خانه و این خانه تو را جای چراست ...

دیوان ناصرخسرو، ۱۹

قصیده دیگری را با این بیت مردّف آغاز می‌کند:

باز جهان تیزپر و خلق شکار است   باز جهان را جز از شکار چه کار است؟

و آن‌گاه قافیه و ردیف را در هم آمیخته، ردیف معموله می‌آفریند:

هر که بدانست خوی او ز حکمیان   همره این مار صعب رفت ندانست ...

دیوان ناصرخسرو، ۴۷ به‌بعد

در قصیده دیگری هم با مطلع:

خرد چون به جان و تنم بنگریست   ازین هر دو بیچاره بر جان گریست

ابتدا ردیف وجود ندارد، اما در پی آن بیتها مردّف به «است» می‌شود:

مرا گفت کاینجا غریب است جانت   بدو کن عنایت که تنت ایدری است
عنایت نمودن به کار غریب   سر فضل و اصل نکو محضری است ...

دیوان ناصرخسرو، ۱۰۹ به‌بعد

این کاربردهای خاص نشان می‌دهد که ردیف نمی‌تواند بر او مسلط شود. او هرجا بخواهد می‌تواند با حفظ موسیقی کناری شعر دگرگونیهایی در قافیه و ردیف ایجاد کند. چنین نوآفرینی‌ها اگر مقبول طبع افتد ناهنجاری نبوده و به‌فراهنجاری خواهد رسید و چنان که دیدید در شعر ناصرخسرو کاربردهای یاد شده آسیبی به موسیقی شعر نزده و مورد پسند قرار می‌گیرد.

مسعود سعد سلمان

پس از ناصرخسرو، مسعود سعد است. وی ۳۱۳ قصیده دارد که «۲۴/۹٪» قصاید او مردّف است. از هشتاد و هفت ردیف شعر او شصت ردیف فعلی است و بیش از همه فعل «است، شد، باد» ردیف می‌باشد.

واژه «باد» در ردیفهای او و هماهنگ با معنا و مضمون است و مناسبتی با مدیحه‌سرایی دارد.

پیش از او منوچهری در مسمط و فرخی در ترجیع‌بند این ردیف را به کار برده‌اند، اما او برای اوّلین بار است که این ردیف را در چندین قصیده بلند به کار برده است. مناسبت این ردیف با مدیحه باعث ایجاد تداعی معانی در ذهن و اندیشه شاعر شده و او را به‌مضامین متنوع سوق داده است. چندین قصیده او با مطلعهای زیر، مردّف به‌این ردیف است:

تا جهان است ملک سلطان باد   در جهانش به ملک فرمان باد

دیوان مسعود سعد، ۸۰

شهریارا خدای یار تو باد   شهریاری همیشه کار تو باد

دیوان مسعود سعد، ۸۲

مسعود پادشاه جهان کامکار باد   بنیاد دین و دولت او پایدار باد

دیوان مسعود سعد، ۸۶

شاها بنای ملک به تو استوار باد   در دست جاه تو ز بقا دستیار باد

دیوان مسعود سعد، ۸۶

شهریارا کردگارت یار باد   بنده تو گنبد دوّار باد

دیوان مسعود سعد، ۱۲۴

از ردیفهای غیرفعلی دیوان مسعود سعد، ضمیر «تو» بیش‌از همه تکرار شده است. پنج قصیده، مردّف به «تو» می‌باشد. در چهار قصیده، ممدوح مخاطب اوست. قصیده زیر در بحر رجز زیباترین آنهاست:

ای خنجر برّان تو روز وغا برهان تو   برهان که دید اندر جهان جز خنجر برّان تو
خورشید روشن تخت تو ماه فروزان تاج تو   روی مجرّه فرش تو چرخ برین ایوان تو
بحری وجود کف تو روز سخاوت موج تو   چرخی و تیر و تیغ تو روز وغا کیوان تو
چرخ فلک تیره شده از خنجر پر نور تو   گوش زمانه کر شده از مرکب غران تو
شیر عرین عاجز شده از شوکت یکران[1] تو   باد وزان حیران شده از شولک[2] پران تو ...

دیوان مسعود سعد، ۴۷۹

یکی از قصاید یاد شده؛ مردّف به «تو» در مرثیه دوستی از دوستان شاعر است. وی با تأثّر، دوست از دست رفته را خطاب قرار داده و زیبا و صمیمی سروده است:

بر عمر خویش گویم یا بر وفات تو   و اکنون صفات خویش کنم یا صفات تو

---

۱. اسب اصیل.
۲. اسب تندرو.

رفتی و هست بر جا از تو ثنای خوب　　مردی و زنده مانده ز تو مکرمات تو
خلقی یتیم گشت و جهانی اسیر شد　　زین در میان حسرت و قربت ممات تو ...

دیوان مسعود سعد، ۴۷۷، ۴۷۸

اسمهایی که در شعر مسعود سعد ردیف شده است، برجسته و یادکردنی است:

«ملک» و «ملک مسعود» از ردیفهایی است که مناسبت با مدیحه‌سرایی او دارد. شعری که در هر بیت آن نام پادشاه بیاید، اگر خوب باشد، بسیار مورد توجه و علاقه ممدوح قرار می‌گیرد و شاعر را از همراهان پیش می‌اندازد. شاعر می‌تواند با تکرار این کلمه مضامین گوناگون آفریده و توجه ممدوح را جلب کند:

برترست از گمان ملک مسعود　　باد تا جاودان ملک مسعود
کام گردد به بوی نافه مشک　　چون بگوید زبان ملک مسعود
کمر عدل بست چون بنشست　　ملک را بر میان ملک مسعود
قدم خسروی نهاد به فخر　　بر سپهر کیان ملک مسعود ...

دیوان مسعود سعد، ۱۳۴، ۱۳۵

«فتح» و «قلم» از دیگر ردیفهای اسمی او هستند. این دو واژه نوعی دیگر از تداعی معانی دارند، این ردیفها با اضافه شدن به‌قافیه، اضافه‌ای استعاری ساخته و باعث ایجاد صور خیال گشته‌اند:

من بدین آخته زبان قلم　　گفت خواهم ز داستان قلم
یار بایدش کرد انگشتان　　تا شود مرکب روان قلم
اصل عقل است و مایه قوت　　تن پیر و سر جوان قلم ...
سرمه دیدگان عقل‌شناس　　آن چو سرمه سیه لبان قلم
خواجه منصور بن سعید که گشت　　عاجز از مدح او بیان قلم
آن که در دست وی ز حشمت وی　　بسته گوید سخن زبان قلم ...
ای دل تو خزینه اسرار　　خازن گوهرانش جان قلم ...

دیوان مسعود سعد، ۳۳۳، ۳۳۴

«زبان قلم، سر جوان قلم، لبان قلم، میان قلم، بیان قلم، زبان قلم و جان قلم» در بیتهای یاد شده، همه اضافه استعاری از نوع تشخیص است. شاعر از همراهی این دو واژه توانسته است صور بدیع و متنوع بیافریند و به‌شعر شخصیت انسانی و تحرّک هم ببخشد. ردیف «فتح» هم، چنین امکانی به‌شاعر داده است:

ای عزم سفر کرده و بسته کمر فتح　　بگشاده چپ و راست فلک بر تو در فتح

مانند سنان سر به سوی رزم نهادی　　چون نیزه میان بسته به بند کمر فتح ...
تیره شده روز عدو از تابش تیغت　　وز گرد سپاهت شده روشن بصر فتح ...
از ناچخ[1] و شمشیر تو فتح است نتیجه　　کاین مادر فتح است بلی وان پدر فتح ...

دیوان مسعود سعد، ۷۹، ۸۰

این ردیف و ردیف پیشین هر دو از ردیفهای دشوار است و برای اوّلین بار در شعر مسعود سعد دیده می‌شود. مسعود با به‌خدمت گرفتن ردیف در صور خیال، قدرت خود را در التزام چنین دشواریها نشان داده است. «آتش و آب» از دیگر ردیفهایی است که در شعر او دیده می‌شود. التزام به‌چنین ردیفی بسیار دشوار است و اگر شاعر بتواند از عهده آن برآید، نشان قدرتمندی اوست. مسعود سعد سه قصیده با همین ردیف سروده است؛ همه در مدح امیران و وزیران. در این ردیف نوعی تضاد و گاه مراعات نظیر دیده می‌شود. مسعود از رهگذر این توازن و تباین معانی توانسته است خوب بهره ببرد و آن را در خدمت شعر قرار دهد. او با آن‌که برای مبارزه‌جویی و حریف‌افکنی این ردیف را برگزیده است، اما گرفتار سنگینی و تسلط ردیف نشده است. این‌گونه ردیفها برای شاعری درباری که بنا به سنّت زمانه باید از آزمون شاعری سربلند به‌درآید، بعید نمی‌نماید. باید گفت «موضوع امتحان شعرا در این دوره از مسائل قابل توجه است، معمولاً کسی که به‌تازگی دعوی شعر می‌کرد و می‌خواست در میان استادان سخن راه جوید، به‌انواع و انحاء طرق مورد آزمایش قرار می‌گرفت. غالباً برای آزمایش طبع او موضوعی را مطرح می‌کردند تا او بر ارتجال، در آن‌باره چند بیتی بسازد و به‌همین سبب بدیهه‌گویی از لوازم شاعری شمرده می‌شد. شاعران این دوره می‌بایست از عهده التزامهای دشواری که برای هر بیت یا هر مصرع از قصیده معلوم می‌شده است، برآیند؛ یا آن‌که ردیفهای سخت انتخاب کنند. از امثال اینهاست: امتحانی که از دهقان علی شطرنجی کردند. عوفی گوید: در ماوراءالنهر آن روز که خورشید به‌حوت آید همان روز لکلک بدان دیار آید و خلقی به‌رسیدن او شادی کنند و او را مبشر قدوم بهار خوانند. دهقان علی را امتحان کردند که قصیده «لکلک» ردیف پرداخت:

بشارت آرد از نوروز ما را هر زمان لکلک　　کند غمگین دل ما زان بشارت شادمان لکلک

و محمد بن عمر الفرقدی قصیده می‌گفت به‌امتحان افاضل، با ردیف «تیغ و قلم» و سخت لطیف:

کس از ملوک جهان یادگار تیغ و قلم　　نبوده است مگر شهریار تیغ و قلم ...

---

۱. نیزه.

و شاعری دیگر به‌نام عبدالرافع بن ابی‌الفتح هروی قصیده‌یی به‌امتحان با ردیف «آستین» ساخته است:

جانا مپوش بـر گـل، رخسـار آسـتین　　　وز خون مرا مخواه چو گلنار آستین ...

و شاعری به‌نام حکیم جنّتی را وقتی به‌قصیده‌یی امتحان کردند با ردیف «پیاله» این قصیده بر بدیهه گفت:

چو آرد سوی لب دلبر پیاله　　　کند لعلش پر از شکر پیاله ...

وضع این شرایط و پیش آوردن این آزمایشهای دشوار وسیله بزرگی بود برای آن‌که هرکس راه نفوذ و رسوخ در صف شعرای بزرگ نداشته باشد و این فخر برای کسانی‌که جودت ذهن و صفای ذوق را با تحصیلات متمادی، و زحمات وافر در کسب دانش همراه کرده بودند میسّر شود»[1].

عصر اعتبار ردیف

پس از این به‌دلایل یاد شده، ردیف به‌سوی تکلّف و دشواری پیش می‌رود و دوره آفرینش ردیفهای دشوار فرا می‌رسد. در این دوره شاعرانی چون «ابوالفرج رونی، مسعود سعد، فرقدی، مجیر بیلقانی، جمال‌الدّین اصفهانی، ظهیر فاریابی، خاقانی، ضیاء خجندی و کمال‌الدین اصفهانی» بیش از همه به‌این عنصر شعری و مضمون‌پردازی با آن، توجه دارند. گاه یک ردیف شهره می‌شود، و شعرای دیگر تلاش می‌کنند در مسابقه شاعری همان ردیف را به‌کار دارند و طبع‌آزمایی و حریف‌افکنی کنند. مسابقه و مقایسه در آوردن ردیفهای پیچیده یکی از ملاکهای نقد ادبی عصر شده است.

ابوالفرج رونی

ابوالفرج رونی از اوّلین شاعرانی است که به‌طور جدّی به‌این مهم پرداخته است. وی دو قصیده با ردیف «آتش و آب» پرداخته است. قصیده‌ای با مطلع:

گرفت مشرق و مغرب، سوار آتش و آب　　　ربود حرص امارات قـرار آتش و آب

دیوان ابوالفرج رونی، ۱۸

و دیگری با مطلع:

قبول یافت ز هر هفت اختر آتش و آب　　　وجیهه‌گشت به هر هفت‌کشور آتش و آب

دیوان ابوالفرج رونی، ۲۱

---

۱. **تاریخ ادبیات در ایران**، ذبیح‌الله صفا، انتشارات فردوس، چاپ دوازدهم، تهران، ۱۳۷۲، ج ۲، صص ۳۴۸ و ۳۴۹.

نوآفرینی وجهه همّت اوست، برای آن که دو قصیده، یکسان نباشد، در قصیده دوم قبل از قافیه، حاجب هم آورده است.

به‌دلیل همین مسابقه و مقایسه، ردیفهای همانند در شعر شاعران این دوره دیده می‌شود. ردیف «آب و آتش» دو بار در دیوان ابوالفرج آمده است. همین ردیف سه بار در قصاید مسعود سعد دیده می‌شود، قصایدی با این مطلع‌ها:

۱ - نشسته‌ام ز قدم تا سر اندر آتش و آب　　توان نشستن ساکن چنین در آتش و آب

دیوان مسعود سعد، ۲۳

۲ - ببرد خنجر خسرو قرار از آتش و آب　　اگر چه دارد رنگ و نگار از آتش و آب

دیوان مسعود سعد، ۲۵

۳ - ز خاک و باد که هستند یار آتش و آب　　قوی‌تر آمد بسیار کار آتش و آب

دیوان مسعود سعد، ۳۰

ابوالفرج این شعرها را کوتاه و در پنج و شش بیت سروده، ولی مسعود سعد قصاید یاد شده را در «۶۲، ۶۹، ۳۳» بیت سروده است. مخاطب این دو شاعر همانند هستند؛ یکی از قصاید «آتش و آب» مسعود سعد و یکی از همین قصاید ابوالفرج در مدح بونصر پارسی است.

در شعر مسعود سعد از قصیده مردّف به «ملک» یاد کردیم، ابوالفرج هم قصیده زیر را با ردیف «ملک» سروده است:

گاه مسعود تا جدار ملک　　تاج ماه است گاه بار ملک
فلک آورده یمن و یسر از خلد　　به یمین داده و یسار ملک
رانده کلک شمارگیر قضا　　عدلی عدل در شمار ملک

دیوان ابوالفرج رونی، ۸۷

این ردیف دشوار و التزام ناهموار شاعر را به‌زحمت انداخته است و کاملاً آشکار است که ردیف بر او حکومت می‌کند؛ نه تنها مضمون شعر فقیر و ناتوان است بلکه موسیقی شعر هم ضعیف است. البته وزن شعر هم سنگین و ناهموار است ولی آن هم انتخاب شاعر است.

ابوالفرج در، آوردن ردیفهای فعلی دشوار هم طبع‌آزمایی کرده است. شعری با ردیف «می‌فرستم» سروده‌است. از آنجاکه فعل انعطاف بیشتری دارد و جذب‌کننده مضامین تازه و جمله‌های متنوع می‌باشد، شاعر در این شعر موفق است و راحت و روان‌تر از شعر پیشین سخن می‌راند:

به گردون نور اختر می‌فرستم　　به دریا درّ و عنبر می‌فرستم
به فردوس برین سرو و صنوبر　　بر طوبی به نوبر می‌فرستم

به خوزستان ز نادانی و شوخی   متاع قند و شکر می‌فرستم

دیوان ابوالفرج رونی، ۱۸۲

اثیرالدین اخسیکتی

اثیرالدین اخسیکتی دیگر شاعری است که سعی داشته، ردیفهای دشوار را بر خود هموار کند و از این راستا به‌شهرت و نوایی برسد. او گرچه ردیف زیادی ندارد، اما آنچه دارد نمونه‌ای از مشکل‌ترین ردیفهاست. اسمهایی چون «آفتاب، خجند، دانش، آفرینش، ملک، کرم» و ردیفهای طولانی چون «که یارب زنهار، است چه تدبیر کنم»، در دیوان او دیده می‌شود.

جمال‌الدین اصفهانی

جمال‌الدین اصفهانی دیگر شاعری است که در پرداخت ردیفهای جدید و مشکل، خود را به‌زحمت انداخته و گاه خود را در بن‌بست ردیف گرفتار ساخته است. او به‌پیروی از دیگران ردیفهایی چون: «آتش و آب، آتش»، به کار برده است و برای اوّلین بار کلماتی چون «تیغ و قلم، نظم و نثر، مسند تو، مژه، ناخن» را ردیف ساخته است.

ردیف «تیغ و قلم» برای او مناسب بوده و از عهده آن خوب برآمده است. او با این ردیف مضامین متنوع و زیبا آفریده است. این بیتها نشانگر قدرت طبع او در پرداخت این قصیده است:

زهی ز رأی تو روشن جهان تیغ و قلم   فلک به دست تو داده عنان تیغ و قلم

قوام دین سر احرار و اختیار ملوک   که نیست جز تو کسی قهرمان تیغ و قلم

تویی که هست از گوهر سخا و کرم   تویی که هستی از خاندان تیغ و قلم

دیوان جمال‌الدین اصفهانی، ۲۳۷

ردیف در این شعر، گاه در خدمت خلق تصاویر شعری قرار گرفته است. «عنان تیغ و قلم» استعاره‌ای بالکنایه است. در بیت دوم، «تیغ و قلم» به‌قهرمانی مانند شده است و در بیت سوم به «تیغ و قلم» خاندانی نسبت داده شده و شخصیت انسانی گرفته است.

«او گاه ردیفهای سنگین ـ که از لطافت غزل می‌کاهد ـ التزام کرده، مانند غزلی که مطلعش این است:

دل درد تو در میان جان بسته است   جان در طلب تو بر میان بسته است»[1]

---

۱. **سخن و سخنوران**، بدیع‌الزمان فروزانفر، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران چاپ دوم، ۱۳۵۰، ص ۵۴۱.

از ردیفهای سنگین و دشوار او «مژه» است. این ردیف در شعرِ او چندان جای‌گیر نیفتاده است و شاعر را به‌بیهوده گویی واداشته است. «مژه» علاوه بر آسیب رساندن به‌معنای شعر، به‌موسیقی شعر هم آسیب رسانده است، چراکه این واژه نمی‌تواند وزن مناسب شعر را حفظ کند. هر مصرعی باید به‌هجای بلند ختم شود. این واژه به‌دو هجای کوتاه ختم می‌شود و همین امر به‌موسیقی شعر ضربه می‌زند. به‌نظر می‌رسد او خواسته بگوید که می‌تواند شعری مردّف به‌چنین واژه‌ای بگوید. همین تصنّع و تکلّف او را دچار مشکل کرده است. ابیاتی از این قصیده:

دارم از عشق روی تو پیوسته تر مژه   وز خون دل ز فرقت تو بارور مژه
از بس که گشت بر مژه‌ام خون دیده جمع   کردم غلط که سیخ کباب است هر مژه

دیوان جمال‌الدین اصفهانی، ۳۲۴

بیت اخیر گویای این واقعیت است که شاعر برای یافتن مضامینی مناسب دست و پا می‌زند.

شگفت‌تر از همهٔ ردیفهای او، ردیف «ناخن» است. چنین ردیفی در شعر فارسی سابقه ندارد. هیچ شاعری به‌خود چنین زحمتی نداده است، چراکه یافتن مضامینی مناسب برای این ردیف بسیار مشکل است. ولی جمال‌الدین برای اعجاب دیگران آن را ردیف شعرش قرار داده است. شعر او چنین آغاز می‌شود:

زهی وفای تو مانند نقش بر ناخن   فگنده دست جفای تو بر جگر ناخن
ز خار خار غمت نیست بس عجب که بود   جوارحی که مرا هست سر به سر ناخن
ز درد فرقت تو بی‌خبر چنانم من   که باشد از الم گوشت بی‌خبر ناخن

او در چند بیت سخن را با استفاده از تمام توان به‌پیش می‌برد و آن‌گاه به‌گردنه‌های دشوار مضمون‌یابی برمی‌خورد و بالارفتن و گذر از آن را بسیار سخت می‌یابد، ولی از آنجاکه باید در پیشگاه امیر و وزیر و در نقد و نظر ملک‌الشعراء و دیگران سرافراز به‌درآید، به‌سختی سمند سخن را به‌پیش می‌برد ولی پس از چند بیت آن هم با تعابیر نامناسب «به‌دور از جوهره شعری، احساس می‌کند باید شعر را تمام کند. از طرفی چون گمان می‌کند بریدن سخن حمل بر ناتوانی وی خواهد شد، قصیده را این‌گونه به‌پایان می‌برد:

خدایگانا هرچند می‌توان بستن   درین قصیده به تأویل صد دگر ناخن
و لیک چون سر دشمن بریده اولی‌تر   از آنکه خوش نبود زین درازتر ناخن

دیوان جمال‌الدین اصفهانی، ۳۱۱

«می‌توان بستن» خود نشانی از تصنع شعر اوست. او ناخودآگاه چنین واژه‌ای را برای آفرینش شعر به‌کار برده است. واژه «تأویل» اعتراف دیگری است بر این که شاعر به‌زحمت، مضامین لازم و

مناسب را می‌یافته است. نکته دیگر این که، از این شعر می‌توان دریافت که حتی خدایگان شاعر هم به‌این صنعت‌پردازیها و تفنّن‌ها توجه دارد، و بی‌جا نیست که این دوره، دورهٔ مسابقه شعرا درآوردن ردیفهای این چنین شده است.

ظهیر فاریابی

ظهیر یکی دیگر از شاعران ردیف‌پرداز است. در کتب تراجم و تاریخ ادبیات او را به‌عنوان شاعری می‌شناسند که ردیفهای دشوار را التزام می‌کند. دکتر صفا معتقد است «در همان حال که ظهیر التزام ردیفهای دشوار می‌کند، سخن او سهل و ردیفها مغلوب قدرت او در بیان هستند و هیچ‌گاه در برابر جودت قریحه او یارای اخلالی در معانی ندارند[1].

این سخن دکتر صفا که، به‌اشاره گذشتگان نوشته شده، چندان درست نمی‌نماید، به‌خصوص که قید «هیچ‌گاه» به‌همراه دارد.

ظهیر نود قصیده و سیصد و شش غزل دارد. بیشتر شعرهای او مردّف است، اما قصیده‌ها و غزلهای او با یکدیگر از نظر ردیف تفاوت آشکار و برجسته‌ای دارند. در قصیده ردیفهای او بیشتر فعلی و یا از نوع ردیفهای کوتاه و ساده است. شاید به‌خاطر طولانی بودن قصیده باشد و این که شاعر باید تغزلی بگوید، آن‌گاه مدح و حسن طلب و احیاناً دعای تأیید هم بیاورد. اما در غزل این همه نیست و کوتاه‌تر است و سریع‌تر به‌سامان می‌رسد و ردیف دشوار شاعر را کمتر از قصیده به‌زحمت می‌اندازد. این انتخاب او درست است. بلاغت هم در همین است که شاعر راه هموارتر را برگزیند تا در رساندن پیام دچار اشکال نشود.

ظهیر در قصیده‌های مردّف خود بسیار موفق است؛ قصیده‌هایی با ردیف «افکند، نشکند، نهاده‌ای، می‌کشد، یافتند، بگشاید و ...»[2] دارد. او با این ردیفهای فعلی هرچه خواسته، کرده و بسیار خوب از عهده برآمده است. در قصیده مردّف به «بگشاید» هر ناگشودنی را به‌توسّع گشوده است و تعابیری چون «گره‌گشودن، کمرگشودن، فرض‌گشودن، حصارگشودن» آفریده است. گویا نگاه دکتر صفا فقط به‌قصاید او بوده و به‌غزلهای او توجهی نشده است؛ چراکه او در غزل برای به‌سامان بردن دیوان و الفبایی کردن آن به‌خود زحمت بسیار داده است و سعی کرده است در حروف کم‌کاربرد مثل: «ث، ز، چ، ف، غ، ظ» هم شعر مردّف بگوید، و به‌ناچار ردیفهایی چون: «عبث، ناز، هنوز، عارضش،

---

۱. **تاریخ ادبیات در ایران**، دکتر صفا، ص ۷۵۷.

۲. **دیوان ظهیر فاریابی**، با فهرست کامل و مقدمه و تصحیح به‌اهتمام هاشم رضی، انتشارات کاوه (بی‌تا)، به‌ترتیب، صفحات: ۴۷، ۵۰، ۶۵، ۱۱۴، ۴۵، ۲۴.

واعظ، کاغذ، نمک، بغل، گره و گوهر» داشته باشد. چنین ردیفهایی هر شاعری را به‌بیهوده‌گویی می‌کشاند. غزل مردّف به کاغذ چنین شروع می‌شود:

سزای او چو ندیدم در انجمن کاغذ　　برای نامه او کردم از سمن کاغذ

دیوان ظهیر فاریابی، ۲۳۴

این غزل گرچه بسیار کوتاه است، اما باز هم شاعر نتوانسته آن را پیراسته از هرزه‌سرایی و بیراهه نگه دارد. آوردن «جلد کرگدن» به‌عنوان مشبه‌به کاغذ در بیتی از همین غزل گواهی بر استیصال شاعر در مضمون‌یابی و واژه گزینی است:

ببین صلابت نامی که از تو فتنه شود　　شود به جایی که چون جلد کرگدن کاغذ

دیوان ظهیر فاریابی، ۲۳۴

وی غزلی دیگری هم با ردیف «کاغذ» دارد. غزل چنین آغاز می‌شود:

ز خون دیده نوشتم به دلستان کاغذ　　مگر که رنگ سرشکم دهد نشان کاغذ

دیوان ظهیر فاریابی، ۲۳۴

وی غزلی با ردیف «نمک» پرداخته است. این ردیف تعابیر نامناسبی را به‌شاعر تحمیل کرده است و غزل را از زیبایی و بلاغت لازم دور کرده است:

تا ز هند آمدی ای کان ملاحت به عراق　　گشته یادت به دل مردم کشمیر نمک

واژه «در واقع» یکی از ردیفهای اوست. این ردیف قیدی در شعر فارسی بی‌سابقه است:

لبش چون غنچهٔ تصویر خندان است در واقع　　سخن زان غنچه مروارید غلطان است در واقع

دیوان ظهیر فاریابی، ۲۴۷

در شعر او یک بار هم به‌ردیف معموله برمی‌خوریم. بدین ترتیب که شعر را با ردیف «گوش و قافیه ـَر» آغاز می‌کند و در میان شعر، از مجموع قافیه و ردیف یک واژه ساخته و می‌آورد:

نهی زلفین عنبر بار بر گوش　　حدیث ما نیاری هیچ در گوش ...

سگ کوی تو باشم گرچه بدهی　　به روبه بازیم چون خواب خرگوش

دیوان ظهیر فاریابی، ۱۰۷

ظهیر به‌ردیف‌اندیشی خویش اعتراف کرده است و از آزمون زمان خود و تصنع موجود پرده برداشته است:

سحر چو تافت ز دریای خاوران گوهر　　زمانه کرد به درج فلک نهان گوهر

قصیده‌ای که به‌مدح تو گفت بنده چو در　　ردیف ساختش از بهر امتحان گوهر

دیوان ظهیر فاریابی، ۴۰

رشیدالدین وطواط

رشیدالدین وطواط از ردیف‌اندیشان این دوره است، اما چندان نوآفرینی در ردیف ندارد. وی قصایدی با ردیف «آفتاب، آتش و آب، هنر، روزگار، آتش، خاک» دارد که در این میان فقط «هنر» و «خاک» و «آتش»[1] بی‌سابقه است. قصیده «آتش» چنین است:

زهـی فـروخته روی تـو در جـهان آتش　　　زده غـم تـو مـرا در مـیان جـان آتش
اگـر بـرآرم از انـدوه عشـق تـو نـفسی　　　بگـیرد از نـفس مـن هـمه جـهان آتش
نماند زآتش دل اشک چشم و ترسم از آنک　　　بـه جـای آب ز چشـمم شـود روان آتش
چـو بـاد مـی‌گذری بـر مـن و مـرا در راه　　　هـمی گـذاری چـونانکه کـاروان آتش
مـنم هـمیشه در آتش ز انـده تـو و لیک　　　مـرا نـدارد بـا مـدح شـه زیـان آتش
ابـوالمـظفر خـورشید خسـروان اتسز　　　که از صـواعـق خشـمش کـند کـران آتش

دیوان رشیدالدین وطواط، ۲۸۳

«آتش» در این شعر به‌خوبی جای گرفته است. شاعر آن را در خدمت موسیقی کناری و معنوی شعر قرار داده است. «آتش» تعبیرهای کنایی زیبایی فراهم آورده است. چند جا تشبیهات زیبایی ساخته است، و در چند بیت در خلق استعاره نقش داشته است. به‌هر جهت رشید توانسته است به‌خوبی از عهده چنین ردیف سوزنده‌ای برآید و مضامین و واژه‌های مناسب برای آن بیابد.

کمال‌الدین اصفهانی

کمال‌الدین اصفهانی هم در تقیّد به‌آوردن ردیفهای دشوار شهره است. در میان ردیفهای شعر او «برف» چهره می‌نماید. شعری با این آغاز:

هرگز کسی ندارد بدین سان نشـان بـرف　　　گویی که لقمه‌یی است زمین در دهان برف
مانند پـنبه‌دانـه کـه در پـنبه تـعبیه است　　　اجـرام کـوههاست نـهان در میان بـرف

در این شعر، گاه تعابیر، تشبیه‌ها و استعاره‌های زیبایی دیده می‌شود، مانند «میهمان بـرف، خان و مان برف، زبان برف، نردبان برف» در بیتهای زیر:

از بس که سر به خانه هر کس فرو کند　　　سرد و گران و بی‌مزه شد میهمان برف
گرچه سپید کرد همه خان و مان مـا　　　یا رب سیاه باد همه خان و مان برف ...

۱. **دیوان رشیدالدین وطواط**، با مقدمه و مقابله و تصحیح سعید نفیسی، کتابخانه بارانی، تهران، ۱۳۳۹، به‌ترتیب صفحات ۲۵۹، ۳۲، ۲۸۳.

نه همچون من که هر نفسش باد زمهریر   پیغامهای سرد دهد از زبان برف
گر قوّتم بدی ز پی قرص آفتاب   بر بام چرخ رفتمی از نردبان برف

«میهمان برف» و «نردبان برف» تشبیه بلیغ است. «خان و مان برف» و «زبان برف»، «استعاره» بالکنایه است. شاعر ردیف را در خدمت تصویرگری قرار داده است. اما از آنجا که مضمون‌سازی برای این ردیف مشکل است باز هم نتوانسته است، برکنار از کاستی‌ها شعر را به‌سامان برد. در بیتی معشوق را به‌برف مانندکرده است. حال آن‌که می‌دانیم در انتخاب مشبه‌به باید دقت لازم بشود؛ چراکه چهره به‌سفیدی برف زیبا نیست و از طرفی سردی و خنکی برف برای چهره‌ای که باید همچون باطنش به گرمی توصیف می‌شد، مناسب نیست و قطعاً اگر ردیف چنین اقتضایی نمی‌کرد، شاعر مشبه‌به مناسب‌تری برای این تشبیه می‌یافت. بیت این است:

معشوقه مرکب از اضداد مختلف   باطن بسان آتش و ظاهر بسان برف

دیوان کمال‌الدین اصفهانی، ۱۷۲

خاقانی

خاقانی با شاعران متصنّع و ردیف‌پرداز هم‌زمان بوده و از این سابقه و مقایسه برکنار نبوده است، اما قدرتی که او در التزام ردیفهای دشوار نشان داده، کم‌نظیر است. او در بسیاری از قصاید یک ردیف دشوار فعلی مانند: «دریاب، برنتابد، افشاند، گریخت، نشکیبد، در نگیرد، برنخاست، برافکند، بگشایید، انگیختی، برانگیزد، اندوخته، دریغ داری» آورده است. قدرتی که او در پرداختن و آراستن این نوع ردیف و الفت دادن آن با ساختار جمله دارد، کم‌نظیر است.

از میان ۱۳۲ قصیده خاقانی ۱۰۰ قصیده مردّف است. او با ۷۵٪ قصاید مردّف در میان قصیده‌سرایان فارسی رتبه اوّل را در کاربرد ردیف دارد. از ۳۰۰ غزل او ۲۷۸ غزل مردّف است؛ یعنی ۹۲٪ غزلهای او دارای ردیف است. تا قرن ششم او بالاترین درصد کاربرد ردیف را دارد.

خاقانی در رباعی، کاربرد کمتر و درصد کمتری از ردیف دارد. از ۲۷۹ رباعی او ۱۴۲ رباعی مردّف است. بنابراین ۵۱٪ رباعی‌های او مردّف است و این بسیار کمتر از قصاید و غزلهای اوست و در مقایسه با رباعی‌سرایان از شاعرانی چون عطار و خیام و حتی رودکی کمتر ردیف دارد. به‌نظر می‌رسد خاقانی در قصیده و غزل به‌دنبال تصنع و تکلّف بوده و سعی می‌کرده از شاعران هم‌طراز خود پیشی بگیرد، اما در رباعی به‌این تکلّفات کمتر می‌اندیشیده است و نکته دیگر این که ذوق شعری و قدرت شعری او هم بیشتر در غزل و قصیده نمود دارد.

خاقانی افزون بر ردیفهای یک یا دوکلمه‌ای، ۱۶ غزل با ردیفهای بلند دارد. جمله‌هایی چون:

«چه خوش است، چه‌کار دارد، برنتابد هر دلی، چه خواست‌گویی، تو زر بایستی، از من دریغ داشت، چنان آمد که من خواهم». بلندترین ردیف او در غزل زیر است:

به میدان وفا یارم چنان آمد که من خواهم
ز دیوان هواکارم چنان آمد که من خواهم
ز دفتر فال امیدم چنان آمد که من جستم
ز قرعه نقش پندارم چنان آمد که من خواهم
چه نقش است این که طالع بست تا بر جامه عمرم
طرازی کارزو دارم چنان آمد که من خواهم
چه دام است این که بخت افکند کان آهوی شیرافکن
به یکدم صید گفتارم چنان آمد که من خواهم ...
صبوحی ساز خاقانی و کار آب کن یعنی
که آب کار بازارم چنان آمد که من خواهم
از آن روی جهان داور که چون عیسی است جان‌پرور
دوای جان بیمارم چنان آمد که من خواهم

دیوان خاقانی، ۶۳۶

عبارت «مَ چنان آمد که من خواهم» ردیف شعر است و بیش از دو رکن عروض شعر را به‌خود اختصاص داده است. یکی از جلوه‌های زیبای این غزل قافیه درونی در مصرع دوم تمام بیتهاست. می‌توان گفت این هماهنگی میان اولین و آخرین هجای ردیف برقرار شده است و خود ردیف ایجاد آهنگی درونی کرده است.

ویژگی برتر ردیفهای خاقانی، ایجاد ترکیبها و مجازهای بدیع در زبان شعر است. گفتنی است که «یکی از نقشهای ردیف تأثیری است که در ایجاد تعبیرات خاص زبان شعر و توسعه مجازها و استعاره‌ها دارد. مثلاً بسیاری چیزها را که در زبان معمول نمی‌توان «ریخت» خاقانی در این شعر «ریخته» است و اتفاقاً خوب و موفق هم از کار در آمده. مثلاً «شکر ز آوا ریخته» در این شعر:

طاق ابروان رامش‌گزین در حسن طاق و جفت کین
بر زخمه سحرآفرین شکّر ز آوا ریخته

دیوان خاقانی، ۳۷۸

و یا «شنیدن باد سرد»، «شنیدن بانگ شش دانه تسبیح ثریا و دم عنقا» و از همه مهمتر از «رنگ فقر»، «آواز تبرا» شنیدن در این بیتها:

مقصد اینجاست نـدای طـلب اینجا شـنوند — بـختیان راز جـرس صـبحدم آوا شـنوند ...
خـاکـیان راز دل گـرم رو از آتش شـوق — بـاد سـرد از سـرخـوناب سـویدا شـنوند ...
کوس چون صـومعه پیر ششـم چـرخ کـزو — بـانگ شش دانـه تـسـبیح ثـریا شـنوند ...
کوس حاج است که دیوار از فزعش گردد کر — زاو چـو کـرنای سلیمان دم عـنقا شـنوند ...
فقر نیکوست به رنگ ارچه به آواز بـد است — عـامه را زیــن رنگ آواز تــبرّا شـنوند ...

دیوان خاقانی، ۱۰۲

و از این دست تعبیرات و مجازهای بسیار که باعث زیبایی و توسعه قدرت زبان ادب می‌شود. در این تعبیرات و مجازهای خاقانی هم می‌توان دقت کرد:

بر سر روضه همه جای تنزّه شمرند — بر لب برکه همه جای تماشا شنوند

گرچه ممکن است بگویند منظور از دیگران ـ یعنی از مردم ـ شنیدن است، اما به‌نظر می‌رسد که «جای شنیدن» را به‌عوض «جای دیدن» به کار برده است»[1].

در قصیده زیر «بگشایید» در ۸۷ بیت آمده است، شاعر از این واژه معانی مجازی بسیار اراده کرده است و به‌همین خاطر توانسته است ناگشودنی‌ها را بگشاید:

صبحگاهی سر خوناب جگـر بگشـایید — ژاله صـبحدم از نـرگس تـر بگشـایید
دانـه دانـه گـهر اشک بـبارید چـنانک — گـره رشـته تـسـبیح ز سـر بگشـایید
خاک لب تشنه خون است ز سرچشمه دل — آب آتش زده چون چاه سقر بگشـایید
نونو از چشمه خوناب چو گل تو بر تـو — روی پرچین شده چون سفر زر بگشایید
سیل خون از جگر آرید سوی بام دماغ — نـاودان مـژه را راه گـذر بگشـایید
از زبر سیل به‌زیر آیـد و سـیلاب شـما — گرچه زیر است رهش سوی زبر بگشایید
چون سیاهی عنب کاب دهد سرخ، شما — سرخی خـون ز سیاهی بـصر بگشـایید
برق خون کز مژه بر لب زد و لب آبله کرد — زمـهریری ز لب آبـله ور بگشـایید

دیوان خاقانی، ۱۵۸

«به‌اشک نمک راگشودن، چنبر فلک راگشودن، روزه گشودن، مهر پشت جهان گشودن، ره سوی گریه گشودن، مشکل غصه گشودن، زه حامله وقت شمر گشودن، راه خبر به گوش ماهی گشودن، سرّ غم گشودن، ششدره گشودن، زیور و فر گشودن، ...». در این بیتها «بگشایید» به‌معانی «باز کنید، بریزید، فرو ریزید، رها کنید، خراب کنید، حل کنید، مخلوط کنید، باز کنید، ببرید، فراهم کنید، ...»

---

۱. موسیقی شعر، ص ۱۴۲.

آمده است. شاعر از همسانی واژه ردیف و ناهمسانی معنایی آن نوعی برجسته‌سازی در شعر آفریده است. ردیف با این ویژگی یاد شده چنان بر قصیده سایه افکنده است که قافیه را از چشمها انداخته است. به‌خصوص که قافیه شعر با یک همسانی، قافیه‌ای ضعیف است.

این چنین کاربردها در ردیف، آن هم به‌وسیله شاعر قدرتمندی چون خاقانی، باعث می‌شود در این گرماگرم شعر واژه و تعبیرهای جدید خلق شود و پس از آن به‌وسیله اهل زبان به‌همین معانی به کار رود. یکی از ویژگیهای سبک ادبی همین است که شاعر بتواند کاربردهای هنری و نو داشته باشد و زبانش از گونه‌ای دیگر باشد.

این گوناگونی معنایی در بسیاری از ردیفهای خاقانی دیده می‌شود. از جمله در غزلهای مردّف به «برگردد، خاید، برنتابد، شکستن، می‌ریخت و ...». شاید یکی از دلایل کاربرد بسیار فعل در ردیفهای خاقانی، دلبستگی شاعر به‌ایجاد مجازهای زبان و برجستگی‌سازی از این رهگذر باشد. ضمن این که قافیه ناتوان و ضعیف هم به‌وسیله چنین ردیفی غنی و پربار می‌شود.

ردیفهای اسمی در شعر خاقانی کمتر است؛ اما آنجاکه می‌آید در ایجاد تشبیهات و استعارات و کنایات بدیع، نقش برجسته‌ای دارد. وی قصیده‌ای در مدح قزل ارسلان، فرمانروای آذربایجان دارد. این شعر تصویرگری ردیف را در شعر او نشان می‌دهد:

ای عارض چو ماه تو را چاکر آفتاب / یک بنده تو ماه سزد دیگر آفتاب
پیش رخ چو ماه تو بنهاده از جمال / هر نخوتی که داشته اندر سر آفتاب
تا بوی مشک زلف تو یابد همی زند / دم از هزار روزن چون مجمر آفتاب
بی‌روی و موی تو نبرد هیچ‌کس گمان / بر آفتاب عنبر و بر عنبر آفتاب
عمری است تا به مشرق و مغرب همی رود / باکام خشک و چشم تر ای دلبر، آفتاب ...
خاقانیی که هست سخن‌پروری چنانک / روشن ز نظم اوست گهرپرور آفتاب
این شعر آفتابی بکرش نگر که داد / از مهر سینه شیرش چون مادر آفتاب ...

دیوان خاقانی، ص ۵۸

«آفتاب» دائم در زنجیره تشبیه یا در ساختار استعاره جای دارد، علاوه بر این در ساخت یک «طرد و عکس» هم نقش دارد: «بر آفتاب عنبر و بر عنبر آفتاب».

اهمیت ردیف و توجه بدان در نظر خاقانی، بسیار آشکار است. شعر مردّف به‌آفتاب را «شعر آفتابی بکر» می‌نامد و می‌گوید. «آفتاب چون مادری از مهر سینه، به‌شعرش شیر نویسنده است» این تعبیر شاعرانه‌ای است از آنچه پیش ازین با عنوان تداعی معانی یاد کردیم. یعنی ردیف تداعی معانی می‌کند و شعر را می‌پرورد.

خاقانی در قصیده مردّف به «آینه» نیز به‌ردیف‌اندیشی خود اشاره‌کرده است و از به‌کارگیری به‌جا و لازم ردیف شعرش یادکرده است:

گر نه ردیف شعر مرا آمدی به‌کار　　　ماناکه خود نساختی اسکندر آینه

دیوان خاقانی، ۴۰۰

ردیف «آینه» در این شعر بیشتر با ویژگی «تشخیص» آمده است. در واقع خاقانی برای جان‌دادن و حرکت‌بخشیدن به‌ردیف اسمی‌اش چنین کرده است.

ردیف «خاید» نوعی دیگر از تداعی معانی و تصویرگری دارد. این واژه در ساختارکنایه‌ای بسیار آمده است و عبارتهای کنایی مانند: «پشت دست خاییدن، ژاژ خاییدن، لب خاییدن، انگشت خاییدن، جگر خاییدن، عمود خاییدن، در سخن شکر خاییدن» ساخته است.

ردیف «خواهم فشاند» کنایه‌هایی چون «دست افشاندن، آستین افشاندن، خاک بر آسمان افشاندن» و نمونه‌هایی این چنین آفریده است:

اندرآ ای جان‌که در پای تو جان خواهم فشاند
دستیاری کن‌که دستی بر جهان خواهم فشاند...
چهره من جام و چشم من صراحی کن که من
چون صراحی بر سر جام تو جان خواهم فشاند
دوستان خواهندکز عشق تو دامن درکشم
من برآنم کاستین بر دوستان خواهم فشاند
بر سر خاک اوفتان خیزان زجور آسمان
از تظلم خاک هم بر آسمان خواهم فشاند
اهل گفتم هست چون دیدم که خاقانی نیافت
عذرخواهان خاک توبه بر دهان خواهم فشاند

دیوان خاقانی، ۵۹۷

می‌توان گفت زیور ردیف در شعر خاقانی افزون بر موسیقی، در ایجاد تداعی معانی نقش اساسی دارد و زیور لفظی و معنوی هم هست.

پیوستگی معنایی ردیف با فضای شعر از دیگر ویژگیهای کار اوست. «بگشایید» در قصیده یاد شده، مناسب با عقده‌گشاییهای او در مرگ فرزند است. فضاهای مناسبی که در شعر او با این ردیف ایجاد شده است گویای این هماهنگی است.

در ابتدای قصیده این فعل بیشتر در خدمت همراهی دیگران درگریه و زاری و ریزش اشک

به‌کار رفته است. پس از آن از همگان خواسته است که مرغان خوش‌آواز را از سر سرو و خضر بگشایند، نارسیده گل و ناپخته ثمر را بگشایند، طوق مشکین را بگشایند، هرچه آرایش طاق است و حتی طوق و دستارچه اسب ز ستر و چشمه از چشم گوزنان بگشایند، همه بی‌زیور و زینت بمانند و همه را بریزند، چراکه رشیدالدین رفته است؛ همه باید عزادار باشند. در مطلع دوم قصیده هم روی به‌زنان می‌کند و از ردیف «بگشایید» این چنین استفاده می‌کند:

ای نهان داشتگان موی ز سر بگشایید　　وز سر موی سر آغوش به زر بگشایید
ای تذروان من آن طوق ز غبغب ببرید　　تاج لعل از سر و پیرایه ز بر بگشایید
مهره از بازو و معجز ز جبین باز کنید　　یاره از ساعد و یک دانه ز بر بگشایید

دوباره از آنها هم می‌خواهد که «ز آتشین آب مژه موج شر بگشایید» آن‌گاه می‌خواهد که برای تنگ مقر ره دروازه بگشایند و پس از خلق تصاویر زیبای دیگر، باز «بگشایید» را در خدمت عقده‌گشایی‌هایش قرار می‌دهد و می‌گوید:

ای همه عاجز اشکال قدر ممکن نیست　　که شما مشکل این غم به هنر بگشایید
عقده بابلیان را بتوانید گشاد　　نتوانید که اشکال قدر بگشایید
جای عجز است و مرا نیست گمانی که شما　　گره عجز به انگشت ظفر بگشایید

دیوان خاقانی، ۱۶۲

خاقانی آنجا که آرزوی همیشگی و دعایش برای رفتن به‌خراسان را بیان می‌کند، قصیده‌ای مردّف به «ان‌شاءالله» می‌آورد:

به خراسان شوم ان‌شاءالله　　آن ره آسان شوم ان‌شاءالله

دیوان خاقانی، ۴۰۵

«نخواهد داد» ردیف شعری است، در رثاء بهاءالدین احمد. این ردیف هم پیوستگی خوبی با مفهوم شعر دارد و بیانگر از دست رفتن و برنگشتن عزیزی است. چنین ردیفی می‌تواند به‌خوبی مضمون‌سازی هم به‌شاعر کمک کند.

ردیف «نیند» در نکوهش اقران و حاسدان، زمینه‌ساز خوبی است برای جذب واژه‌ها و مفاهیم مناسب با نکوهش. او به‌این وسیله از آنچه دیگران ندارند سخن می‌گوید:

مشتی خسیس ریزه که اهل سخن نیند　　با من قران کنند و قرینان من نیند
چون ماه نخشبند مزوّر ز آن چو من　　انجم فروز گنبد هر انجمن نیند ...
چو طشت بی سرند و چو در جنبش آمدند　　الا شناعتی و دریده دهن نیند ...

دیوان خاقانی، ۱۷۴

خاک در دهان محمد بن یحیی کرده‌اند و او راکشته‌اند، خاقانی قصیده‌ای با ردیف «خاک» در مرثیه او سروده است. این ردیف باعث تداعی معانی و ایجاد مضامین زیبا و جالب شده است:

ناورد محنت است در این تنگنای خاک — محنت برای مردم و مردم برای خاک
هرگز وفا ز عالم خاکی نیافت کس — حق بود دیو راکه نشد آشنای خاک
بر دست خاکیان چندگشت آن فرشته خلق — ای کاینات و احزنا از جفای خاک
دید آسمان که در دهنش خاک می‌کنند — و آگاه بدکه نیست دهانش سزای خاک
ای خاک بر سر فلک، آخر چرا نگفت — کاین چشمه حیات مسازید جای خاک

دیوان خاقانی، ۲۲۸

این نمونه‌ها بیانگر آن است که خاقانی در عین توجه به‌تصنّع، سعی می‌کند ردیف شعرش را همنوا با معنا برگزیند تا از این زیور شعری بهره‌ای دو چندان ببرد.

اقتباس شعرای بزرگ از خاقانی، درآوردن ردیفها، نشان از کاربرد مناسب و زیبا و بلیغ ردیف در شعر اوست.

مرحوم دشتی در کتاب «خاقانی شاعر دیرآشنا» به‌اقتباسهای دیگران از وی اشاره کرده است، همچنین دکتر کزازی در «رخسار صبح» به‌موارد بسیاری اشاره کرده است. نمونه‌ای چند از موارد برجسته آن گواه این مدعاست:

خاقانی	مولانا
«اهل بر روی زمین جستیم، نیست	غیر عشقت راه‌بین جستیم نیست
عشق را یک نازنین جستیم نیست	جز نشانت همنشین جستیم نیست
زین سپس بر آسمان جوییم اهل	بعد از این بر آسمان جوییم دار
زآنکه بر روی زمین جستیم نیست	زآنکه بر روی زمین جستیم نیست»[1]

* * *

«عشق تو چون درآید شور از جهان برآید — دست از طلب ندارم تاکام من برآید
دلها در آتش افتد دود از میان برآید — یا تن رسد به جانان یا جان زتن برآید

* * *

پیام دوست نسیم سحر دریغ مدار — صبا زمنزل جانان گذر دریغ مدار
بیاز گوشه‌نشینان خبر دریغ مدار — وزو به عاشق مسکین خبر دریغ مدار»[2]

---

۱. **خاقانی شاعر دیرآشنا**، علی دشتی، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۵، ص ۷۴.
۲. **خاقانی شاعر دیرآشنا**، ص ۹۲

به‌هر جهت «التزام ردیفهای مشکل در قصاید بلند با حفظ صحت و تناسب معانی، دلیل بر توانایی طبع فیاض خاقانی تواند بود، امری که برای کمتر کس از شعرا بدان پایه از حسن و متانت میسر گردیده است.

«یکی از ممیزات سبک خاقانی التزام ردیف است، اما وی در قسمتی از قصاید، توسّعاتی در الفاظ مرتکب شده و به‌آنها معانی و طرز استعمالی نو بخشیده، به‌همین جهت بعضی ابیات وی از نظر لفظی و معنوی ناقص است، چنان که گوید:

گر کمندی وقتی اندر حلق سگساران روم | سرکشان لشکر الب ارسلان افشانده‌اند
بندگان شه کمند از چرم شیران کرده‌اند | در کمرهای پلنگان جهان افشانده‌اند
زآتشین تیغی که خاکستر کند دیو سپید | شعله در شیر سیاه سیستان افشانده‌اند

«کمند و شعله افشاندن» توسّعی شاعرانه است و سبب آن التزام ردیف است که معنی آن با تمام قوافی به‌مدد توسّعی درست در نمی‌آید. و مثل آن که گوید:

ظلل حق است اخستان همتای مهدی چون نهی | ظل حق فرد است همتا برنتابد بیش ازین

که به‌واسطه ردیف معنی ناقص شده است، چه ظل حق هرگز همتا برنتابد و جای «بیش ازین» نیست»[1].

براین سخن بیفزاییم که خاقانی گاه برای رهایی از سلطه ردیف دگرگونیها هم ایجاد می‌کند. در غزلی ردیف «بر نمی‌تابد» به «تر نمی‌تابد» بدل شده است:

تو را نازی است اندر سر که عالم بر نمی‌تابد
مرا دردی است اندر دل که مرهم بر نمی‌تابد
سگ کوی تو را هر روز صد جان تحفه می‌سازم
که دندان مزد چون اویی از این کمتر نمی‌تابد

دیوان خاقانی، ۵۹۲

در جای دیگر ردیف معموله ساخته و آورده است:

با او دلم به مهر و محبت نشانه بود | سیمرغ وصل را دل و جان آشیانه بود
بر عرش بد نوشته که ملعون شود کسی | برد آن گمان به هر کس و بر خود گمان نبود

دیوان خاقانی، ۶۱۶

«نبود» مورد نظر است. قافیه «نَ» و ردیف «بود» در هم آمیخته و در یک واژه جای

---

۱. سخن و سخنوران، ص ۶۱۴.

گرفته است.

در جای دیگر خاقانی، غزلی را با قافیه و ردیف «ماست، پیداست، جوز است، دریاست، سود است» می‌آورد، آن‌گاه با آن کلماتی چون «آراست و برخاست» را که آمیختگی آن کاملاً آشکار است، همراه می‌کند.

خاقانی برای غنی ساختن قافیه گاه از حاجب هم بهره می‌برد و حاجب را از واژه‌ها و ساختهای گوناگون بر می‌گیرد، مانند:

ضمیر: طاقت یک حسن تو نوبهار ندارد　　　طاقت جور تو روزگار ندارد

دیوان خاقانی، ۵۷۷

حرف: عشق تو چون درآید شور از جهان برآید

دلها در آتش افتد دود از میان برآید

دیوان خاقانی، ۵۷۹

حرف و ضمیر: دل نام تو بر نگین نویسد　　　جان نقش تو بر جبین نویسد

دیوان خاقانی، ۵۹۴

چند واژه: کفرست راز عشقت ایمان چرا ندارم　　　دارم به کفر عشقت ایمان چرا نیارم

دیوان خاقانی، ۶۳۵

گاه شعر او ذوقافیتین و مردّف و محجوب می‌شود، مانند:

دلبر آن به که کسش نشناسد　　　نوبر آن به که خسش نشناسد

دیوان خاقانی، ۹۰۹

حاجب شعر او در مطلع قصیده و غزل جای دارد و هیچ قصیده یا غزلی که به‌طور کامل محجوب باشد، در دیوان او دیده نمی‌شود.

مولوی

زندگی مولانا با شعر می‌گذرد و بر آن است که «یک روز غزل‌گویان والله سپارم جان». «وی گرچه در مثنوی و غزلیات از مزاحمت قافیه سخن می‌گوید و خود را شعرساز و قافیه‌اندیش نمی‌داند، اما غزلهای او والاترین نمونه غزلهای عارفانه است. او با قافیه شعر را به پایکوبی و دست‌افشانی وا می‌دارد»[1]. اگر آرزو می‌کند که قافیه و تفعله را سیلاب ببرد بدین جهت است که خود

۱. «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، محمود کیانوش، **نگین**، شماره ۱۱۶، (دی ۱۳۵۳)، ص ۴۲.

را از شاعران یک‌نانی و گدا‌صفت جدا کند و باز از آن جهت که گاه این شگردها و تصنع‌ها را پرده‌ای سیه در برابر ماه معنی می‌بیند، و بدین خاطر است که می‌گوید:

شعر چه باشد بر من تا کـ، از آن لاف زنم   هست مرا فن دگر غیر فنون شعرا

شعر چو ابری است سیه من پس این پرده چو مه   ابر سیه را تو مخوان ماه منور به سما

با این وجود «کمتر کسی از شاعران چنین آگاهانه یا چنین شاعرانه اصل هماهنگی موسیقی وزن و کیفیت معنی را گردن نهاده است»[1].

مولانا در بیان حال خوش خویش الفاظ مناسبی در غزل نشانده است. او با ذهن پویا و جویا، زبان گویایی برای غزلش یافته است. کهربای ذهن او مناسب‌ترین واژه‌ها را یافته، در خدمت عشق و عرفان قرار می‌دهد.

غزل او به‌دور محور عشق و معشوق در حرکت است. از عشق یار با زبان حال می‌گوید، از دوری او ناله سر می‌دهد و خواهش خود را در رسیدن به‌او نجوا می‌کند. با آن که در عالم بیخودی شعر می‌گوید، اما ضمیر ناخودآگاه او در اثر تمرین و تکرار به‌خود آگاهی خاصی رسیده است، به‌طوری که خلق مضامین بکر عاشقانه ملکه ذهن او شده است. در تک‌تک اجزای شعر او این حسن انتخاب را می‌توان یافت.

شعر او را از هر منظری که بنگریم به‌اندیشه‌اش راه می‌یابیم؛ حتی از منظر ردیف. اگر کسی غزلهای مولانا را از این منظر ببیند و به‌نقد بنشیند، ردیفها به‌او می‌گویند شاعر کیست، در پی چیست و در چه حال و هوایی است.

غزلهای مردّف به «ساقیا، ای ساقی، خدایا، جانا، صنما، دوست، ای دوست، ای جان، شمس‌الدین»، معشوق و مطلوب او را به‌ما می‌نمایاند. وقتی «خرابات، مست است، قم فاسقنا، مستان، ای عاشقان، عاشقان، سماع، عشق» را در کرانه شعر او در جایگاه ردیف می‌بینیم، درمی‌یابیم او مست عشق و معشوق است و از میخانه عشق، شراب معرفت می‌نوشد و می‌جوشد:

خـون چـو مـی‌جوشد   منش از شعر رنگی می‌زنم

از رهگذر ردیف می‌توانیم، دریابیم که شاعر در پی کسی است، گویا یار او دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند و آتش شاعر تیز می‌کند، به‌این جهت شاعر در ردیف شعرش پیوسته این کلمه‌ها و جمله‌ها را می‌نشاند: باری بیا رویی نما، بیا بیا بیا بیا، بیا، درآ، بنشین، شوی با ما، چه خوش بود به‌خدا» و بدین وسیله آمدن او را می‌خواهد. چهار بار تکرار یک جمله کلمه در ردیف نشانگر نهایت

---

۱. «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، همان جا، ص ۴۳.

آرزوی اوست:

ای هـــوسهای دلم بـــیا بـــیا بـــیا بـیا
ای مـــراد و حـــاصلم بـیا بـیا بـیا بـیا
از ره و مـنزل مگـو دیگـر مگـو دیگـر مگـو
ای تـــو راه و مـــنزلم بـیا بـیا بـیا بـیا
در ربودی از زمین یک مشت گل یک مشت گل
در مـــیان آن گـــلم بـــیا بـیا بـیا بـیا

کلیات شمس، ۶۸

این دلدادگی و خواهش را در حال سماع در غزلی دیگر با اندک تغییر می‌گوید:

ای هـــوسهای دلم بـاری بیا، رویی نـمای ای مـراد و حـاصلم بـاری بیا رویی نـما
از ره و منزل مگو دیگـر مگـو دیگـر مگـو ای تـو راه و مـنزلم بـاری بیا رویی نـما

کلیات شمس، ۶۸

کلمه «باری» در ردیف بسیار معنادار است. او می‌خواهد بگوید، دیگر صدازدن و دیـدار خواستن بس است.

«ی» قلت در «رویی نما»، خود نشان آن است که عاشق به‌اندک دیدار دلدار راضی است. مولانا بسیار ظریف در ردیف این شعر دگرگونی ایجاد کرده و حال خوش خویش را دوباره بازگو نموده است.

گرچه مولانا با ردیف، جنبه غنایی شعرش را بیشتر می‌کند و از تکرار آن لذت صـوتی و سماعی می‌برد؛ اما ردیفهای شعری او در پیوند غزل نقش اساسی دارد. جمله‌های او در ردیف، بسیار عمیق و معناآفرین است. جمله‌های پرسشی او از گونه پرسشهای بلاغی است. اهل ادب برآنند که پرسش در شعر برای پاسخ دادن و پاسخ شنیدن نیست، بلکه برای مقصدی ثانوی است. شاعر می‌پرسد تا از رهگذر پرسش، خواننده را به‌تأمل و تفکر بیشتر وا دارد. گاه به‌جای امر، می‌پرسد و این نشان تواضع اوست. گاه خبر در قالب پرسش می‌آید و برای تأکید است. شاعر از ظرفیتهای زبان و جمله‌ها و کلمه‌های آن بهره می‌برد و پرسش را با تمام گونه‌های بلاغی و مؤثر آن در سخن می‌گنجاند. مولانا در ردیفها چنین کرده است. او گاه خود را با یار همنشین می‌بیند از او می‌پرسد و ازین رهگـذر، خویش خود را خوش می‌کند که با او در گفتگوست و امیدوار است که پاسخی بشنود:

بیا ای راحت جانم تو را خـانه کـجا بـاشد بیا ای درد و درمانم تو را خانه کجا بـاشد
تو منظوری و هم ناظر تو پنهانی و هم حاضر رموزت را نمی‌دانم تو را خانه کـجا بـاشد

کلیات شمس، ۱۲۲

ردیفهای «بر در ما چه می‌کند؟»، «بی من مرو»، «تو چنین شکر چرایی»، «چه آفتی چه بلایی» هریک پرسشی با معنای ثانوی است. اوّلی برای نازفروشی، دیگری برای خواهش و تمنا و آن دوی دیگر در معنای تعظیم و بزرگداشت است.

جمله‌های امر در ردیف‌های مولانا، بسامد بالایی دارد. این امر، نشانگر تکبر و بزرگ‌بینی او نیست. او خود را آمر و دیگران را مأمور نمی‌بیند، بلکه با خدای خود در خلوت سماع سخن می‌گوید. زمانی که مقام آمر پایین‌تر از مأمور باشد، آن امر دعاست. روساخت فعل، امر است اما ژرف ساخت سخن دعا، خواهش، آرزو، تحکّم، تمنا و ... است. فعلهای امری چون «بگو، برگو، می‌رو، مرو، بگو بگو، برگو برگو، بده، برجه، هیچ مگو، نیکو شنو، بنشین بنشین، لا نسلم لا نسلم، قم فاسقنیها، فاسقنا، لا تظلمونا، بیا بیا بیا بیا، باری بیا رویی نما، هان که قرابه نشکنی».

جان او همنشین و همراه جانان است و می‌خواهد که:

مهمان توام ای جان زنهار مخسب امشب / ای جان و دل مهمان زنهار مخسب امشب

روی تو چو بدر آمد امشب شب قدر آمد / ای شاه همه خوبان زنهار مخسب امشب

کلیات شمس، ۱۱۹

با «زنهار» مخاطب را به‌خویش می‌خواند و آن‌گاه آنچه می‌خواهد می‌گوید. همخوانی صامت «ب» در پایان دو همنشین پایانی ردیف، بر غنای موسیقی او افزوده و نمایانگر لبهای به‌دعاگشوده شاعر است.

در غزل زیر امر مولانا به‌مطلوب در حکم یک دعا است:

ای نوش کرده ده نیش را بی‌خویش کن با خویش را

با خویش کن بی‌خویش را، چیزی بده درویش را

کلیات شمس، ۹

در این شعر و شعرهایی این چنین «معنی در دست‌افشانی است و خواننده در هر چرخش یک بار چهره و لبخند شاعر را می‌بیند. تکرار او یکنواخت و آزاردهنده نیست، بلکه اشارتی است به‌وحدت، تا از دنیای کثرت و تنوع و نفاق بیرون آمده، به‌معنای او توجه کنی»[1].

در شعر او آهنگ از صورت به‌سیرت می‌پیوندد، به‌همین خاطر هرجا صورت را منافی سیرت و مزاحم بیان آن می‌بیند آن را برهم می‌زند. اگر شاعران غزل را محدود به‌بیتهایی مشخص داشته‌اند، غزلهای او تا ۹۲ بیت هم می‌آید. شاعران تمامی بیتهای غزل را در یک وزن عروضی گفته‌اند،

---

۱. «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، همان جا، ص ۳۹.

یک قافیه یکسان دارند، یک ردیف تا به‌آخر شعر که همچون خلخالی شعرشان را خوش‌نوا می‌کند. با این همه او به‌آنچه دیگران کرده‌اند کار ندارد و به‌این سنتها پشت پا می‌زند، می‌جوید و می‌رقصد و می‌گوید:

من سر نخورم که سرگران است　　پاچه نخورم که استخوان است
بریان نخورم که هم زیان است　　من نور خورم که قوت جان است
من سر نخواهم که با کلاهند　　من زر نخواهم که باز خواهند
من خر نخواهم که بند کاهند　　من کبک خورم که صید شاهند
بالا نپرم نه لکلکم من　　کس را نگزم که نی سگم من
... ترشی نکنم نه سرکه‌ام من　　پسر نم نشوم نه برکه‌ام من
من عشق خورم که خوشگوار است　　ذوق دهن است و نشو جان است
خوردم ز ترید و پاچه یک چند　　از پاچه سر مرا زیان است
زین پس سر پاچه نیست ما را　　ما را و کسی که اهل خوان است

این غزل‌واره در میان غزلهای مولانا آمده است. اما از بیت سوم تا دهم آن برهنجار مثنوی سروده شده است. وزن شعر در آغاز «مفعول مفاعلن فعولن» است. اما بیت سوم و چهارم آن بر وزن «مستفعلن فع مستفعلن فع» روانتر است. مگر این که «خواهم» را «خوهم» بخوانیم. قافیه غزل تنها در دو بیت اوّل و دو بیت آخر دیده می‌شود.

از این‌گونه هنجارگریزیها در شعر مولانا بسیار دیده می‌شود. در این‌جا به‌دگرگونیها و نوآوریهایی که در ردیفهای شعری مولانا دیده می‌شود می‌پردازیم. سنت‌شکنیهای مولای روم در ردیف به‌قرار زیر است:

۱ـ تعدادی از غزلهای مولانا، قافیه کناری ندارد و ردیف موسیقی کناری شعر او را شکل داده و زنجیره اتصال بیتهاست. مانند این غزل:

رندان سلامت می‌کنند جان را غلامت می‌کنند
مستی زجامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند
در عشق گشتم فاش‌تر و زهمگنان قلاش‌تر
وز دلبران خوش باش‌تر مستان سلامت می‌کنند
غوغای روحانی نگر سیلاب طوفانی نگر
خورشید ربانی نگر مستان سلامت می‌کنند

افسون مرا گوید کسی توبه ز من جوید کسی
بی‌پا چو من پوید کسی مستان سلامت می‌کنند

کلیات شمس، ۲۳۷

نمونه دیگر:

بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود / داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو / گوش طرب به دست تو بی‌تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند / عقل خروش می‌کند بی‌تو به سر نمی‌شود

کلیات شمس، ۲۴۴

در نمونهٔ اوّل «مستان سلامت می‌کنند» ردیف است و پیش از آن قافیه‌ای دیده نمی‌شود و برخلاف آنچه می‌گویند، در این‌جا ردیف تابع قافیه نیست. در نمونهٔ دوم هم، بیت اوّل مقفا و مردّف می‌باشد اما در بیتهای دیگر، هر بیت قافیه‌ای درونی دارد و در پایان تمام بیتها «بی‌تو به سر نمی‌شود» آمده است. در این نمونه‌ها و در غزلهای شماره: «**۲۴۳۶، ۲۳۱۵، ۲۳۱۶، ۲۲۹۴؛ ۳۱۲۳؛ ۲۸۵۷، ۳۰۴۴، ۲۳۱۳، ۳۲۱۴، ۲۳۱۸، ۳۲۲۱، ۸۳؛ ۲۸۸**» و نمونه‌های دیگر، مولانا قافیه و ردیفی بر نهج دیگر غزل‌سرایان ندارد. آنچه او را قانع ساخته است قافیه درونی و ردیف است. هر بیت به‌چهار لخت تقسیم شده، سه لخت آغازین آن با یکدیگر هم‌قافیه است، ولی قافیه کناری که بنای شعر برآن است دیده نمی‌شود. ردیف افزون بر اتصال بیتها جلوه دیگری هم دارد. اگر به‌بیتهای یاد شده بنگریم می‌بینیم پس از هر قافیه درونی کلمه‌ای تکرار شده است، به‌آن ردیف درونی می‌گوییم. این زوج همنشین چنان آوای خوش می‌آفرینند که شاعر را از آوردن قافیه پایانی بی‌نیاز می‌کنند و خواننده هم چنان موسیقی زیبایی درمی‌یابد که در نگاه اوّل به‌این هنجارگریزیها بر نمی‌خورد و گمان می‌کند موسیقی شعر بهتر از این نمی‌تواند باشد.

۲ - غزلهایی دیده می‌شود که در آنها مولانا قافیه درونی هم ندارد و از قافیه کناری هم بی‌بهره است و تنها ردیف موسیقی کناری شعرش را شکل می‌دهد. از آن جمله است:

ای شاه شاهان جهان الله مولانا علی / ای نور چشم عاشقان الله مولانا علی
حمد است گفتن نام تو ای نور فرخ نام تو / خورشید و مه هندوی تو الله مولانا علی
خورشید مشرق خاوری در بندگی بسته کمر / ما هست غلام نیک پی الله مولانا علی
خورشید باشد ذره‌ای از خاکدان کوی تو / دریای عمان شبنمی الله مولانا علی ...

کلیات شمس، ۱۱۸۹

غزل دیگری با همین ساختار دیده می‌شود، مطلع آن چنین است:

باز اکنون بشنو زمن یرلی یلی یرلی یلی هر دم زنم تن تن تنن یرلی یلی یرلی یلی

در بیتهای بعد چنین می‌خوانیم:

من خود کیم یا کیست او یا او زمن یا من ازو
خود زنده و باقی است او یرلی یلی یرلی یلی
غواص شو در بحر جان تا جان شوی در آب و گل
افسانه‌ها از دل بهل یرلی یلی یرلی یلی

کلیات شمس، ۱۱۹۰

چنان که می‌بینیم قافیه درونی منظمی هم ندارد، گویی او در هر دور از سماعش در آن حال بیخودی یک‌بار «یرلی یلی یرلی یلی» می‌گوید و آهنگ شعرش را فراهم می‌سازد.

۳ـ یکی از غزلهای مولانا، بیتهای مثنوی به‌هم پیوسته است. در این شعر در تمام مصرعها، ردیف «را بگو مستان سلامت می‌کنند» آمده است. این ردیف پیوند بیتها را برعهده دارد:

رو آن ربابی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
و آن عمر باقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
ای مه ز رخسارت خجل مستان سلامت می‌کنند
وی راحت و آرام‌دل مستان سلامت می‌کنند

کلیات شمس، ۲۳۷

۴ـ در برخی از غزلهای مولانا بیتی ردیف دارد و بیتی ردیف ندارد. آن که ردیف دارد فارسی است و آن که ندارد عربی است مانند:

یا شَبَه الطیف لی انت قریب بعید جمّله اروحنا تغمس فیما ترید
نوبت آدم گذشت نوبت مرغان رسید طبل قیامت زدند خیز که فرمان رسید
انت لطیف الفعال انت لذیذ المقال انت جمال الکمال زدت فهل من مزید
از پس دور قمر دولت بگشاد در دلق برون کن ز سر خلعت سلطان رسید
جاء اوان السرور زال زمان الفتور لیس لدنیا غرور یا سندی لاتحید
دیو و پری داشت تخت ظلم از آن بود سخت دیو رها کرد رخت چتر سلیمان رسید
اهل طرب یا غلام فاملأ کأس المدام انت بدار السلام ساکن قصر مشید

کلیات شمس، ۴۰۴

این ملمع در چهارده بیت سروده شده است. اگر بیتهای عربی را نادیده بگیریم در تمام شعر، قافیه و ردیف کناری به‌شیوه دیگر غزلهای فارسی آمده است و از طرفی اگر به‌بیتهای عربی بنگریم می‌بینیم که با ردیف شعرهای فارسی هم‌قافیه است. این همه آمیختگی در قافیه و ردیف یک غزل کم‌سابقه است.

۵- گاه هیچ قافیه‌ای در غزل دیده نمی‌شود. آنچه حلقه اتصال بیتهاست یک مصرع تکراری است؛ آن هم نه منظم بلکه مصرع مورد نظر یک بیت در میان می‌آید و باز نمی‌آید. می‌توان گفت ردیف‌واره‌ای بلند به‌بلندی یک مصرع است. در غزل:

اول نظر ارچه سرسری بود　　　سرمایه و اصل دلبری بود
گر عشق و بال و کافری بود　　　آخر نه به روی آن پری بود
آن جام شراب ارغوانی　　　وان آب حیات زندگانی
وآن دیده بخت جاودانی　　　آخر نه به روی آن پری بود
جمعیت جانهای خرم　　　در سایه آن دو زلف درهم
در مجلس و بزم شاه اعظم　　　آخر نه به روی آن پری بود

کلیات شمس، ۲۹۷

تمامی ۲۲ بیت غزل به‌همین شکل به‌پیش می‌رود.

۶- در میان غزلهای ملمع مولانا، غزلی آمده است در بیست و هفت بیت. در این غزل بیتهای «۱، ۷، ۱۳، ۱۹، ۲۶» عربی و بقیه فارسی است. ترتیب جالب است، تقریباً در میان هر شش بیت فارسی یک بیت عربی آمده است. بیتهای عربی با یکدیگر هم‌قافیه است و بیتهای فارسی در تمام شعر با قافیه "ar" و با ردیف «می‌توان کرد» آمده است. مطلع غزل یاد شده چنین است:

نشرنا فی ربیع الوصل بالورد　　　حنانینا فنعم الزوج و الفرد

کلیات شمس، ۲۷۸

۷- دو غزل از غزلهای مولوی، مردّف و محجوب است. این‌گونه غزل در شعر فارسی کم‌نظیر است. حاجب در مثنوی بسیار می‌آید، اما در قصیده، قطعه و غزل، آن هم در تمام بیتها بسیار کم دیده می‌شود. مولانا به‌جز سه بیت در تمام غزل حاجب «ما را» را رعایت کرده است. این غزل با ردیف «چه می‌فریبی تو» آمده، بدین ترتیب:

باز صنما چه می‌فریبی تو　　　بازم به دغا چه می‌فریبی تو
هر لحظه به‌خوانیم کریمانه　　　ای دوست مرا چه می‌فریبی تو
عمری تو و عمر بی‌وفا باشد　　　ما را به وفا چه می‌فریبی تو

دل سیر نمی‌شود به جیحونها　　ما را به سقا چه می‌فریبی تو
تاریک شدست چشم بی‌ماهت　　ما را به دعا چه می‌فریبی تو
گفتی به قضای حق رضا باید　　ما را به قضا چه می‌فریبی تو ...

کلیات شمس، ۸۳۲

حاجب، ردیف گونه‌ای است که پیش از قافیه عیناً تکرار می‌شود. تفاوت ردیف و حاجب در این است که اگر ردیف در پی قافیه بیاید باید تا آخر شعر حفظ شود، ولی حاجب چنین نیست و نوعی صنعت‌گری شعری است. به‌هر جهت در غزل بالا قافیه، ردیف و حاجب همراهی زیبایی شکل داده و موسیقی شعر را غنی‌تر ساخته‌اند.

۸ـ مولانا غزلی دارد با این آغاز:

گر یک سر موی از رخ تو رو[1] نماید　　بر روی زمین خرقه و زنار نماند

به‌نظر می‌رسد که بیت مقفا است و انتظار است که قافیه بر همین هنجار به‌پیش رود، اما در بیتهای دیگر قافیه کناری برهنجار «زنار» ساخته شده و «نماند» ردیف شعر شده است. این غزل کوتاه است و بدین قرار ادامه پیدا می‌کند:

آن را که دمی روی نمایی زد و عالم　　آن سوخته را جز غم تو کار نماند
گر برفکنی پرده از آن چهره زیبا　　از چهره خورشید و مه آثار نماند
در خواب کنی سوختگان راز می عشق　　تا جز تو کسی محرم اسرار نماند

کلیات شمس، ۲۷۷

۹ـ یکی از غزلهای مولانا با مطلع مقفّا آغاز می‌شود و پس از آن مصرع دوم تمام بیتها تکراری است. این مصرع تکراری ردیف‌گونه‌ای است که بیتهای غزل را به‌هم می‌پیوندد:

زانروی که جان جان فزایی　　از یک نظری تو دلربایی
حق است تو راکه بی‌وفایی　　از یک نظری تو دلربایی
گوییم و لیک بسته بسته　　از یک نظری تو دلربایی

کلیات دیوان شمس، ۱۲۱۰

در تمام نمونه‌های یاد شده می‌بینیم که قافیه رعایت نمی‌شود، گاه دگرگون شده یا ناپدید می‌شود، اما درهمه نمونه‌ها ردیف جایگاه خاص خود را حفظ می‌کند و شیرازه شعر را شکل می‌دهد.

ردیف از مقوله تکرار است و «مولانا در قلمرو موسیقیایی شعرش بیشترین بهره را از تکرار

---

۱. به‌نظر می‌رسد برای آهنگین شدن شعر، «روی» درست است.

هنری برده است، تکرار هنری تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارد، جلوه‌های خلاق هنری، در تکرارهای مرئی شعر مولوی، در ردیفهای پویا و زنده و پرتپش اوست. در تاریخ تکامل شعر فارسی، ردیف از معنای ساده‌ای مانند «است» و «بود» آغاز می‌شود و در قرن هفتم، عصر مولانا به‌اوج کمال خود می‌رسد. هم به‌لحاظ تنوع و هم به‌لحاظ گسترش. دیوان شمس در این دوره که اوج بهره‌مندی شاعران از انواع ردیفهاست بیشترین تشخص و امتیاز را در قلمرو استفاده از ردیف داراست. یعنی در عمل اوج کمال بهره‌مندی از ردیف در تاریخ شعر فارسی است»[۱].

مولانا از واژه‌های گوناگون برای ردیف شعرش بهره برده است. اما آنچه بیش از همه دیده می‌شود، ردیف فعلی است. از میان فعلهای فارسی «است، هست، نیست و است» کاربرد بیشتری دارد. از نظر زبان‌شناختی، فعلهای ربطی بیشترین قدرت سخن پیوندی را دارا هستند. این فعلها دو اسم را به‌هم پیوند داده جمله می‌سازند؛ بنابراین می‌توانند بی‌نهایت جمله پیوند دهند و از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین جمله‌ها را داشته باشند. از طرفی جمله اسمیه در علم معانی، نشان از ثبوت معنی و تقریر کلام در ذهن خواننده و شنونده است. همین دو عامل باعث شده است شعر مولانا و دیگر دیوانهای مشهور فارسی از این ساخت برای ردیف بیش از همه واژه‌ها بهره برند.

در میان فعلهای خاص، بیش از همه همکردهای مشهور زبان فارسی ردیف شعر او شده‌اند؛ همکردهایی چون: «کرد، کرده، می‌کنی، کنی، نکنم، داریم، می‌کنم، دارم، نمی‌کنم، نی مکن، زن، مکن، بگردان و ...» این فعلها؛ هم قدرت ترکیب‌سازی خوبی دارند و هم برکنش و رفتار تکیه دارند. دیگر فعلهای به‌کار رفته در ردیف همه پویا و زنده هستند و به‌شعر مولانا نوعی رقص و جنبش می‌دهند. حرکتی که فعلها در ردیف با تکرار القا می‌کنند یادآور حرکات و سکنات او در حال سماع است. او که با صدای هماهنگ چکش شاگردان صلاح‌الدین در میان بازار قونیه و در جمع بازاریان و رهگذران به‌سماع می‌پردازد و آنقدر ادامه می‌دهد که دست و چکش زرکوبیان از کار می‌افتد، طبیعی است که در شعرش پویایی و حرکت بسیار داشته باشد.

در میان فعلهای خاص، فعل مضارع بیش از دیگر فعلها دیده می‌شود. مولانا در حال زندگی می‌کند، به‌نظر او صوفی ابن الوقت است، از فرداگفتن، شرط طریق نیست و به گذشته اندیشیدن هم روا نمی‌باشد. آنچه هست، آنی است که در آن است. چنین حالی فعل مناسب خویش را می‌جوید و فعل مضارع برای بیان آن بسیار مناسب است.

ردیفهای اسمی مولانا به نسبت ردیفهای فعلی او بسیار کم است. بسیاری از این اسمها

---

۱. **موسیقی شعر**، ص ۴۰۸.

واژه‌های کلیدی شعر او هستند؛ کلمه‌هایی چون «خنده، دیده، پرده، ساقی، ساقیا، خدایا، دلا، آب، خرابات، چرخ، دولت، عاشقان، شمس‌الدین، سماع، عشق» و نمونه‌هایی این چنین. گرچه ردیفهای اسمی ایستا و کم‌تحرک است، اما مولانا با شگرد خاصی به‌آن پویایی و تحرک می‌بخشد. مولانا این ردیفهای اسمی را با یک قافیه فعلی، یا با یک زوج فعلی دیگر همراه می‌کند و ایستایی آن را جبران می‌نماید.

از میان ضمایر، «ما، تو، او» بیش از همه در ساخت ردیف می‌آیند. او از من خویش جداگشته و به‌ما پیوسته، معشوق راگاه در حضور با ضمیر «تو» وگاه در حجاب و غیبت با ضمیر «او» خطاب می‌کند. از روی لذت با او سخن می‌گوید و عقده دل می‌گشاید. این ضمایر برای تعظیم مسند الیه و همچنین برای جایگیری کلام در ذهن و هم برای عرض حاجت و خواری نزد اوست.

صفتهایی چون «نو، خوش، بی‌شمار، نازنین، راستین» در ردیف شعر او دیده می‌شوند. این صفتها هم به‌نوعی با اندیشه شاعر همخوانی دارد.

ردیفهای او گاه چند کلمه‌ای می‌شوند؛ از این دست: «به‌جان تو، ماکو، از این سو، من و تو، شرم تو، خویش تو، وقت تو، تو به، ای جان، یا مسلمین، می‌کنی مکن و ...». این ردیفها گاه به‌جمله هم می‌رسند؛ جمله‌هایی از این دست: «بر در ما چه می‌کند، تو را خانه کجا باشد، یعنی که نمی‌ارزد، آهسته که سر مستم، تو فتنه را مشوران، هان که قرابه نشکنی و ...». بعضی از این ردیفها دو یا چند جمله هستند، مولانا در داشتن ردیفهای بلند پیشتاز همه شاعران فارسی است.

وزنهای خیزابی و دوری در شعر مولانا بسیار است، در این اوزان مصرع خودبه‌خود به‌مقاطع مشخص تقسیم می‌شود و زمینه استفاده از قافیه و ردیف درونی را فراهم می‌کند. وی به‌خاطر استفاده از این وزنها، قافیه و به‌تبع آن ردیف درونی بسیار دارد. در این جهت هم، مولانا متنوع‌ترین و جذاب‌ترین نمونه‌های ردیفها را ساخته و پرداخته است.

گاه کلمه‌ای بی‌معنی، در هم آمیخته و مهمل، ردیف شعر مولاناست. این کلمه ممکن است با تکراری چندگانه بیاید. در این موارد به‌نظر می‌رسد شاعر برای معنای خویش لفظی مناسب نمی‌یابد و به‌قولی بحر بی‌پایان معنی در ظرف کلام نمی‌گنجد، ناچار می‌شود با واژه یا واژه‌های مهمل آنچه را می‌فهمد، بگوید و بگذرد، تا موسیقی شعرش را به‌سامان برد. شاید در آن حال خوش، آن واژه آنقدر سرشار از معنا باشد که از هر کلامی و کلمه‌ای با مسمّی و معنادار برای او زیباتر و خالی‌کننده‌تر و قانع‌کننده‌تر باشد و برای ما مهمل به‌نظر برسد. به‌هر جهت چنین ردیفی را می‌توان ردیف مهمل نامید. نمونه‌ای از این ردیف:

بازآکنون بشنو زمن یر لی یلی یر لی یلی　　هر دم می‌زنم تن تن تنن یرلی یلی یرلی یلی

من خود کیم یا کیست او یا او زمن یا من ازو   خود زنده و باقی است او یرلی یلی یرلی یلی
از خود به کلی بگذری از آب و گل گردی بری   از جان و دل شو مشتری یرلی یلی یرلی یلی ...

کلیات دیوان شمس، ۱۱۹

از آنجاکه مولانا در شهرهای عرب‌نشین علم قال را به کمال رسانده و در قونیه بیش از دو سوم عمر خویش را به‌سرانجام رسانده است، طبیعی است علاوه بر زبان فارسی بر زبان عربی و ترکی هم مسلط باشد و بتواند بدین زبانها شعر بگوید یا واژهای آنها را در شعر بگنجاند. چنین است که در غزلهای مولانا، ردیفهای عربی و ردیفهای ترکی می‌بینیم. وی غزلهایی فارسی، مردّف به «تعال، الرحیل، فاسقنا، سلامٌ علیک. فی سترالله، لا نسلم لا نسلّم، لا اله الا الله، که سبحان الذی اسری، قم فاسقنا، کاصبر مفتاح الفرج، لا تظلمونا، فی لطف امان الله، روکم ترکوا بر خوان، و ....» دارد. بسیاری از ردیفهای یاد شده نوعی تلمیح و درج هم آفریده‌اند، بنابراین افزون بر غنابخشیدن به‌موسیقی کناری شعر در عمق بخشیدن و زیباکردن موسیقی معنوی شعر هم نقش دارند.

جالب این که مولانا در میان غزلهایش یک غزل عربی مردّف به «تعال» دارد. غزل چنین است:

ایها النور فی الفؤاد تعال   غایة المجد و المراد تعال
انت تدری حیاتنا بیدیک   لا تضیق علی العباد تعال
ایها العشق ایها المعشوق   حل عن الصد والعناد تعال
یا سلیمان ذی الهدا هدلک   فتفقد بالا فتقاد تعال ...

کلیات شمس، ۵۲۹

در تمامی کتب بلاغی و عروض قدیم[1] و در دایرةالمعارف اسلام[2]، تأکید شده است که ردیف ابداع پارسیان است و شعرای عرب شعر مردّف نگفته‌اند. دکتر شفیعی کدکنی نیز تصریح می‌کند که در جستجوی خود در شعر عربی چیزی که بشود نام ردیف بر آن گذاشت نیافته است[3] و پیداست که ردیف در شعر عربی، تقلید از شعر فارسی است، زیراگویندگان آن یا همه ایرانی هستند یا متأثر از شعر ایرانی بوده‌اند[4].

مولانا در غزلهای فارسی خود ردیفهای ترکی هم آورده است. «افندی» نه بار، «ای افندی» سه بار و «آغاپوسی» یک بار در جایگاه ردیف دیده می‌شود.

---

۱. کتابهایی چون **کنزالفوائد**، ص ۲۱؛ **علم قافیه** یغمایی، ص ۲۵؛ **تحفةالهند**، ص ۲۶۳؛ **درهٔ نجفی**، ص ۹۴ و **معیار الاشعار**، ص ۱۴۹.

۲. **دایرةالمعارف اسلامیه**، عربی، سربی مصر، (بی‌تا)، جلد دهم، ذیل واژه «ردیف».

۳. **موسیقی شعر**، ص ۱۲٦.

۴. **موسیقی شعر**، ص ۱۳۰.

بتاب ای ماه بر یادم بگو یـارا آغـاپوسی   بزن ای باد بر زلفش که‌ای زیبا آغاپوسی ...
کلیات دیوان شمس، ۹۶۴

و: به بخت و طالع ما ای افندی   سفر کردی از اینجا ای افندی

کلیات شمس، ۹۹۵

«معمولاً شاعران در هنگام تدوین دیوان خود متوجه آخرین حرف بیتها بوده‌اند. دیوان برای آنها شخصیتی انسانی داشته است. این پیکره از آنها می‌خواسته که هیچ اندامش را ناقص نگذارند. یعنی از همه حروف الفبا، غزل یا قصیده داشته باشند و این برایشان مهم بوده که در حروف «ث، ظ، غ، خ، ذ، ط و ...» غزلی یا قصیده‌ای داشته باشند. این امر نشان می‌دهد که تا چه حد شاعران کلاسیک ما به کیفیت ظاهری و فنی توجه داشتند و در این توجه تا چه حد از حوزه جوهر شعری و معنویت شعر دور می‌شدند. در بسیاری موارد که قافیه‌های مختوم به‌یک حرف را نمی‌یافتند، به‌ردیف قرار دادن کلمه‌ای مختوم به‌آن حرف رضا می‌دادند. حتی بعضی از نسخه‌برداران اگر اندک شناختی در نظم داشتند دریغشان می‌آمد که فلان شاعر با آن عظمت، غزل یا قصیده‌ای در آن حروف نداشته باشد. گاه ذوق خود را به‌کار می‌بردند و خود غزلی بی‌مایه با این‌گونه قافیه و ردیف می‌ساختند و به‌اصطلاح دیوان را کامل می‌کردند»[1].

مولانا از اندیشیدن به‌این تصنع برکنار است. او چنین قافیه‌اندیشی و ردیف‌پردازی ندارد و در دیوانش غزلهای مختوم به «ث، پ، چ، ذ، ص، ض، ط، ظ» دیده نمی‌شود. برکناری او از این تصنع‌ها و توجهش به‌جان کلام است که این سخن را قابل باور می‌سازد:

شاعر نیم وز شاعری نـان نـخورم   وز فضل نلافم و غـم آن نـخورم
فضل و هنرم یکی قـدح مـی‌باشد   و آن نیز مگر زدست جانان نخورم

سعدی

سعدی ۵۸۰ غزل دارد که از این میان ۴۹۰ غزل مردّف است؛ یعنی ۸۴٪ غزلهای آبدار و عاشقانه او برای زیبایی قافیه، ردیف به‌همراه دارد. بسامد ردیف در شعر او بسیار نزدیک به‌حافظ است، چراکه حافظ ۸۶٪ ردیف دارد.

بیشتر ردیفهای سعدی از ردیـفهای فـعلی است؛ فـعل «است» ۳۶ بـار، «نـیست» ۱۲ بار، «نباشد» ۸ بار، فـعلهـای «بـاشـد، دارد مـی‌کند، آیــد» هــرکـدام ۵ بــار، بـیشتریـن ردیـفهـای شعر اوست.

۱. «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، همان جا، ص ۴۰.

تکرار در ردیفهای سعدی بیش از دیگران است. جدول زیر کاربرد ردیفهای تکرار شده در غزل سه تن از شاعران بزرگ را نشان می‌دهد:

حافظ		سعدی		خاقانی	
کلمه ردیف	تکرار		تکرار		تکرار
است	۱۵		۳۶		۹
بود	۱۰		۵		۲
را	۷		۱۳		۲
نیست	۵		۱۲		۴
دوست	۳		۹		-
نباشد	-		۸		-
دارد	۹		۵		۲
باشد	۵		۵		-
می‌کند	-		۵		-
آید	-		۵		۲
من	-		۵		-
دارم	-		۴		-
کنم	۵		-		-
آمد	۴		-		-
کند	۴		-		-
کن	۴		-		-
داری	۴		-		-
باد	۴		-		-
تو	۴		-		۵
جمع	۸۳		۱۲۵		۲۶

این آمار نشان می‌دهد که سعدی در تکرار یک یا چند ردیف در غزلهای مختلف مقام اوّل را دارد. زبان سعدی نرم و لطیف و همچون اندیشه او آرام و به‌هنجار است. او به‌همان‌گونه که در درس اخلاقش آرامش و نظم و هنجر رفتار جامعه را می‌طلبد در کلامش هم این نظم و هنجار گفتار دیده می‌شود. بنابراین زیاد در پی ایجاد دگرگونی و تغییر نیست، سخنش را با ساده‌ترین شکل جمله‌ها و ساختهای دستوری بیان می‌کند و البته همین سخن ساده و آرام را در سلک نظمی زیبا و تخیلی

شاعرانه جای می‌دهد و آن را خوش‌نوا و خیال‌انگیز می‌کند. کاربرد بالای «است و نیست» در شعر او، برخاسته از همین گفته پیشین است؛ این فعل در شکل دادن بسیاری از جمله‌های فارسی نقش دارد و علاوه بر این، قطعیّت عمل را هم می‌رساند.

نتیجه دیگری که از این مقایسه می‌توان گرفت، این‌که سعدی در پی تصنع و تکلف نیست و بر آن نیست تا حریفی را از میدان به‌در کند و خود جای او را بگیرد؛ بنابراین تنوع در ردیفهایش کمتر دیده می‌شود اما خاقانی و حافظ، بیش و کم دچار چنین وضعیتی هستند. از خاقانی سخن گفتیم و اشاره شد که روزگار او روزگار مسابقه و مقایسه و تصنع است. او سعی می‌کند کمترین تکرار را داشته باشد و هر شعرش را با شیوه‌ای نو و با تکلفی تازه آغاز کند و با استادی به‌سرانجام رساند تا خود را آن‌طور که می‌خواهد بشناساند و در انظار نشان دهد. حافظ هم با شهرت عالمگیر غزل سعدی روبروست، در شیراز کسی او را باور نمی‌کند، مگر این که به‌استقبال غزلهای سعدی برود، بهتر و پخته‌تر از او بگوید، سنجیده‌تر عناصر شعریش را انتخاب کند، تا بتواند با سعدی آخرالزمان برابری جوید و کم‌کم خود را در دلها جای دهد و چنان شود که حتی ترکان سمرقندی و سیه‌چشمان کشمیری به‌شعرش برقصند و بخوانند و فرشتگان، غزلش را از بر کنند و با آن سماع کنند. در عین حال توجه حافظ به‌بلاغت و فصاحت سخن به‌مراتب بیشتر است تا توجه به‌تصنعات و تکلفات خاقانی و همین امر باعث می‌شود که فاصله او با سعدی باز کمتر از خاقانی باشد.

فعلهای پیشوندی چون «برخاست، در نمی‌گنجد، برگردد، برآمد، برکند، برآید، برگیرم، برداشتی، برخیزی» با پیشوندهای معنادار در میان ردیفهای سعدی دیده می‌شود.

در میان واژه‌هایی که برای ردیف به کار برده است، شبه جمله «کاشکی» جالب توجه است؛ این‌گونه ردیف در شعر فارسی بسیار کم است:

عشق خوبان در جهان هرگز نبودی کاشکی
یا چو بود اندر دلم کمتر فزودی کاشکی
آزمودم درد و داغ عاشقی باری هزار
همچو من معشوق یکره آزمودی کاشکی
نغنوم زانرو خیالش را نمی‌بینم به خواب
دیده گریان من یک شب غنودی کاشکی ...
سعدی از دل می‌خورد سوگند می‌گوید به جان
راضیم سودا به جان رو می‌نمودی کاشکی

کلیات سعدی، ۸۸۶

ردیفهای طولانی هم در شعر سعدی دیده می‌شود، از آن جمله:

دل برگرفتی از برم ای دوست دست گیر — کز دست می‌رود سرم ای دوست دست‌گیر

کلیات سعدی، ۹۰۷

«ما نیز هم بد نیستیم، که تو داری، چه غم دارد، دهن است آن» از دیگر ردیفهای بلند شعر سعدی است.

سعدی ردیف فعلی را به‌معانی مجازی به کار برده و از این طریق به‌واژگان شعری مدد رسانده است. «شدم» در شعر زیر به دو معنی کاملاً متفاوت به کار رفته است:

از در درآمدی و من از خود به در شدم — گفتی کزین جهان به جهان دگر شدم

کلیات سعدی، ۷۲۴

«بگردانی» در شعر زیر، معانی مجازی متفاوت دارد، این کاربرد به‌ایجاد مجازهای زبانی و شعری مدد می‌رساند:

چرا به سرکشی از من عنان بگردانی — مکن که بیخودم اندر جهان بگردانی
زدست عشق تو یک روز دین بگردانم — چه گردد ار دل نامهربان بگردانی
گر اتفاق نیفتد قدم که رنجه کنی — به ذکر ما چه شود گر زبان بگردانی ...
ندانمت زکجا آن سپهر به دست آید — که تیر آه من از آسمان بگردانی

کلیات سعدی، ۸۸۱

سعدی ردیف را گاه در خدمت تصاویر خیال قرار داده است. در شعر زیر سعدی به کمک ردیف تشبیهات زیبا و بلیغی آفریده است:

مجلس ما دگر امروز به بستان ماند — عیش خلوت به تماشای گلستان ماند
می حلال است کسی را که بود خانه بهشت — خاصه از دست حریفی که به رضوان ماند
خط سبز و لب لعلت به چه مانده کنی؟ — من بگویم به لب چشمه حیوان ماند
تا سر زلف پریشان تو محبوب من است — روزگارم به سر زلف پریشان ماند ...

کلیات سعدی، ۶۹۰

افزون بر ردیف کناری، سعدی ردیف درونی هم دارد، از آن جمله است:

با آنهمه بیداد او وین عهد بی‌بنیاد او — در سینه دارم یاد او یا بر زبانم می‌رود

کلیات سعدی، ۶۷۱

صبر از وصال یار من برگشتن از دلدار من — گرچه نباشد کار من هم کار از آنم می‌رود

کلیات سعدی، ۶۷۱

ای در دل ما داغ تو تا کی فریب و لاغ تو — گر به بود در باغ تو ما نیز هم بد نیستیم

کلیات سعدی، ۷۴۷

ردیف درونی به‌دنبال قافیه درونی می‌آید و موسیقی درونی شعر را دو چندان زیبا می‌کند. این موسیقی غنی درونی به‌گونه‌ای است که شاعر را از آوردن قافیه کناری بی‌نیاز کرده و او را به‌آهنگ خوش هر بیت راضی می‌کند. در چنین شعرهایی اهمیت و جایگاه ردیف بیشتر مشخص می‌شود، چرا که موسیقی کناری چنین شعرهایی معمولاً به‌عهده ردیف است و بس و شعر، مردَّفِ بی‌قافیه است. مانند:

ای سرو بالای سهی ما نیز هم بد نیستیم — وز هر که در عالم بهی ما نیز هم بد نیستیم
گفتی به رنگ من گلی هرگز نیابد بلبلی — آری نکو گفتی ولی ما نیز هم بد نیستیم
تا چندگویی ما و بس کوته کن ای رعنا و بس — نی خود تویی رعنا و بس ما نیز هم بد نیستیم
ای شاهد هر مجلسی و آرام جان هر کسی — گر دوستان داری بسی ما نیز هم بد نیستیم
گفتی که چون من درزمی هرگز نباشد آدمی — ای جان لطف و مردمی ما نیز هم بد نیستیم ...
سعدی‌گر آن زیبا قرین بگزید بر ما همنشین — گوهر که خواهی برگزین ما نیز هم بد نیستیم

کلیات سعدی، ۷۴۶، ۷۴۷

حافظ از ردیفهای سعدی بسیار گرفته است، از آن جمله:

سعدی	**حافظ**
چه فتنه بود که حسن تو در جهان انداخت	خمی که ابروی شوخ تو در جهان انداخت
که یکدم از تو نظر بر نمی‌توان انداخت	به قصد جان من زار ناتوان انداخت
کلیات سعدی، ص ۸۱۳	**دیوان حافظ، ص ۱۶**

* * *

سعدی	**حافظ**
عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست	دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست
کان‌که عاشق شد ازو حکم سلامت برخاست	گفت با ما منشین کز تو سلامت برخاست
کلیات سعدی، ص ۶۵۲	**دیوان حافظ، ص ۲۷**

* * *

سعدی	**حافظ**
هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر	گر بود عمر به میخانه روم بار دگر
که من از دست تو فردا بروم جای دگر	به جز از خدمت رندان نکنم کار دگر
کلیات سعدی، ص ۸۵۲	**دیوان حافظ، ص ۲۵۲**

* * *

حافظ

در ابعاد هنری و اندیشه حافظ، سخن بسیار رفته، مقاله‌ها و کتابهای گوناگون نوشته شده است. موسیقی شعر او در وزن و قافیه و هماهنگیهای لفظی و معنوی بارها بحث شده است. اما در مورد ردیف شعر او تا به‌حال در گفتاری مستقل سخن نرفته است. در این گفتار به‌بررسی ردیف شعر حافظ می‌پردازیم.

از میان ۴۹۶ غزل حافظ ۴۲۷ غزل مردّف است. به‌عبارت دیگر ۸۶٪ غزلهای او دارای ردیف است. واژه‌هایی که بیش از همه در شعر او ردیف شده است به‌ترتیب عبارتند از:

۱ - «است» ۱۵ بار

۲ - «بود» ۱۰ بار

۳ - «دارد» ۹ بار

۴ - «کرد» و «را» ۷ بار

۵ - «نیست»، «باشد» و «کنم» ۵ بار

٦ - «آمد»، «کند»، «کن»، «داری»، «باد» و «تو» ۴ بار

۷ - «دوست»، «نکرد»، «کنند» و «من است» ۳ بار

ردیفهای فعلی و به‌خصوص «است، بود، نیست، کرد و دارد» به‌دلیل ویژگی خاص خودشان و به‌خاطر این که در تألیف واژه‌ها و پیوند جمله‌ها نقش دارند، بیش از دیگر واژه‌ها کاربرد دارند.

در مجموع ردیفهای فعلی حافظ بیش از ردیفهای غیرفعلی اوست. در دیوان حافظ بسامد فعلها در ردیف به‌ترتیب زیر است:

۱ - فعل مضارع، ۸۳ بار

۲ - فعل ماضی، ٤٦ بار

۳ - فعل امر، ۱۳ بار

۴ - فعل آینده، ۵ بار

۵ - فعل نهی، ۴ بار

کاربرد فعل مضارع بیش از همه است، چراکه حافظ عارف است، در حال زندگی می‌کند و از ماضی و مستقبل نمی‌گوید، یاکم می‌گوید. او ابن‌الوقت است. «می‌فرستمت، میرمت، نمی‌گیرد، گیرد، نمی‌دهد، می‌رود، نرود، برود، بگشایند، می‌کنند، می‌زدم، اندازیم، بکنیم، می‌بینم، می‌داری، به‌درآیی، ...» از جمله فعلهای به‌کار رفته در ردیف شعر اوست. فعلهای ماضی او از این دست است: «انداخت، بسوخت، برخاست، بست، دانست، داشت، نداشت، رفت، گرفت، گفت، افتاد، داد، افتاده

بود، طلبیم، نهادیم، آمده‌ایم».

فعلهای امر او بیشتر در خدمت عشق و معشوق است، امر او بیشتر از نوع دعاست، چرا که مأمور والاتر و برتر از آمر است. وقتی او می‌گوید:

روی بنمای و وجود خودم از یاد ببر خرمن سوختگان را همه گو باد ببر

دیوان حافظ، ص ۲۵۰

یا:

روی بنما و مرا گو که زجان دل برگیر پیش شمع آتش پروانه به جان گو درگیر

دیوان حافظ، ص ۲۵۷

مخاطب، معشوق است و معشوق مقامی والا دارد، این امر در علم معانی «دعا»ست؛ نه التماس است و نه امر. فعل امر وقتی معنای «امر» می‌گیرد که مأمور مقامی فروتر از آمر داشته باشد. از این‌گونه امر در شعر حافظ بسیار کم داریم. او خاکیتر و متواضع‌تر از این است که بخواهد بزرگ‌منشانه به‌دیگران امر و نهی کند. نوع فعلهای امر او خودگواه این مدّعاست: «باد (۴ بار)، به‌من آر، می‌باش، بخش، بازرسان، بشکن، ببین، بگو».

ردیفهای غیرفعلی او کوتاه و متنوع است و به‌ترتیب، ضمیر، اسم، صفت و قید می‌باشد:

۱ـ ضمیر: کجا، شما، ما، چند، دگر، خویش، هم، من، زمن، او، تو، کو

۲ـ اسم: دولت، عمر، شمع، فراق، چشم، حسن، ابرو

۳ـ صفت: غریب، فرخ، خوش، خجل، آلوده، به، اولی

۴ـ قید: باز، هنوز

۵ـ صوت: الغیاث

از میان همه ردیفهای شعر حافظ تنها ده واژه عربی است. ردیفهای «اولی، غریب، الغیاث، فراق، خجل» تماماً عربی است و در ردیفهای: «غم مخور، طلبیم، حیرت آمد، هوس است» بخشی عربی و بخشی فارسی است.

حافظ در انتخاب واژه‌ها به‌فارسی و عربی بودن آنها توجهی ندارد و هر واژه‌ای را که با مجموع واژه‌های بیت و با معنا و مفهوم شعری او مناسب باشد انتخاب می‌کند. بر این اساس، وجود این همه ردیف فارسی خود دلیل استواری بر فارسی بودن این عنصر شعری است.

ردیفهای حافظ در ایجاد آرایه‌های لفظی و معنوی و در خلق صور خیال نقش دارند. ردیف «عمر» در غزل زیر نمونه‌ای از این کاربردهاست:

ای خرم از فروغ رخت لاله‌زار عمر بازآ که ریخت بی‌گل رویت بهار عمر

از دیده گر سرشک چو باران چکد رواست — کاندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
این یک دو دم که مهلت دیدار ممکن است — دریاب کار ما که نه پیداست کار عمر
دی در گذار بود و نظر سوی ما نکرد — بیچاره دل که هیچ ندید از گذار عمر ...
در هر طرف ز خیل حوادث کمینگهی است — زانرو عنان گسسته دواند سوار عمر ...
حافظ سخن بگوی که بر صفحه جهان — این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

دیوان حافظ، ص ۲۵۳

اندیشه اصلی غزل، گذر عمر، ناپایداری آن و از دست دادن روز خوش جوانی و اوقات برگزیده آن است.

انتخاب «عمر» به‌عنوان ردیف به‌حافظ این امکان را داده است تا بتواند مضمونهای زیبایی فراهم کند و صورتهای خیالی بسازد. در بیت اول «عمر» به‌لاله‌زار تشبیه شده است. همچنین است، تشبیه «عمر» به «سوار» در بیت ماقبل آخر. «بهار عمر» اضافه‌استعاری است و از نوع استعاره‌بالکنایه می‌باشد.

زیبایی دیگر غزل در این است که صامت پایانی قافیه و ردیف همسان است و حافظ در انتخاب دیگر کلمات غزل هم دقت کرده و آنها را با این قافیه و ردیف همسان و همراه کرده است، چرا که صامت «ر» ۵۷ بار در غزل آمده است. تکرار این صامت، موسیقی درونی شعر را غنی‌تر کرده است.

«چو شمع» ردیف غزلی دیگر است. این ردیف در هر بیت تشبیهی را فراهم کرده است:

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع — شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع
روز و شب خوابم نمی‌آید به چشم غم‌پرست — بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع ...
آتش مهر تو را حافظ عجب در سر گرفت — آتش دل کی به آب دیده بنشانم چو شمع

دیوان حافظ، ص ۲۹۴

حافظ غزلی با ردیف «ابرو» دارد، «ابرو، در شعر عرفانی و در سخنان اهل ذوق تعبیری از صفات است و صفات پوشش ذات است و عالم وجود از آن جمال می‌گیرد»[1]. حافظ نیم‌نگاهی به‌این جلوه و ویژگی ابرو دارد و از طرفی آن حقیقت والا را در عالم صورت متصور می‌شود و تصویرهایی بدیع برای بیان آن می‌آفریند. ابرو در این شعر کهربایی است که واژه‌های مناسب خودش را جذب کرده است. واژه‌هایی چون «چشم، کمان، خون‌افشان، خواب، سایبان، طغرا، طاق، جبین، پری، زلف، محراب، خم، غمزه، تیر و کمان». بدین ترتیب در سراسر شعر نوعی همسانی معنایی و مراعات نظیر

---

۱. **فرهنگ لغات و اصطلاحات عرفانی**، دکتر سید جعفر سجادی، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۷۰، ذیل واژه «ابرو».

دیده می‌شود:

مرا چشمی است خون‌افشان زدست آن کمان ابرو
جهان بس فتنه خواهد از آن چشم و از آن ابرو
غلام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی
نگارین گلشنش روی است و مشکین سایبان ابرو
هلالی شد تنم زین غم که با طغرای ابرویش
که باشد مه که بنماید زطاق آسمان ابرو ...

دیوان حافظ، ص ۴۱۳

در سیزده غزل حافظ، ردیف از نوع ضمیر است. ضمیرهایی چون «ما، شما، او، خویش و کو» این ردیفها زیبایی ردیفهای فعلی و اسمی را ندارد و ردیفهایی ایستاست. در ردیفهای فعلی و اسمی شاعر مجال هنرآفرینی دارد و می‌تواند فعلها را در معانی مختلف به کار برد و تنوعی به‌غزل بخشد و اسمها را در زنجیره صور معانی و آرایه‌های شعری جای دهد و به‌ردیف جایگاه و پایگاه زیبایی دهد، اما ضمیرها چنین امکانی فراهم نمی‌سازد.

یازده صفت، ردیف شعر حافظ است. غزلی با ردیف «خوش» آمده است. در این غزل فضایی خوش و خرم تصویر شده است و شعر به‌همان خوشی ردیف آن است و حافظ حال خوش خود را:

کنار آب و پای بید و طبع شعر و یاری خوش معاشر دلبری شیرین و ساقی گلعذاری خوش

دیوان حافظ، ص ۲۸۹

بیان کرده است. این کلمه گویی به‌حافظ حال و هوای دیگر می‌بخشد و او را بر آن می‌دارد تا کلماتی خوش‌تراش و زیبا و هماهنگ با ردیف بیاورد:

هرآنکس راکه در خاطر زعشق دلبری باری است
سپندی گو بر آتش نه که دارد کار و باری خوش
عروس طبع را زیور زفکر بکر می‌بندم
بود کز دست ایامم به دست افتد نگاری خوش ...

دیوان حافظ، ص ۲۸۹

حافظ غزل دیگری هم با این ردیف دارد؛ غزل چنین شروع می‌شود:

ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش
دلم از عشوهٔ شیرین شکر خای تو خوش

دیوان حافظ، ص ۲۸۸

«آلوده» صفت دیگری است که ردیف شعر حافظ شده است. این ردیف به‌شاعر امکان می‌دهد تا آن را با اسمهای دیگر همراه کند و ترکیبهای «صفت مفعولی مرکب» بسازد و بیاورد. در واقع ویژگی این ردیف ترکیب‌سازی آن است. در این شعر ترکیبهایی چون «خواب آلوده، شراب آلوده، خراب آلوده، نقاب آلوده، شباب آلوده، تاب آلوده، عتاب آلوده» دیده می‌شود که بخش اوّل این ترکیبها قافیه و بخش دوم آنها ردیف شعر است. می‌توان گفت حافظ، آنچه آلودنی نبوده است، با ردیف «آلوده» همراه کرده است.

از میان اصوات، «الغیاث» تنها ردیف شعری حافظ است. به‌نظر می‌رسد این غزل افزوده نسخه‌پردازان بوده باشد؛ آنها چنین کرده‌اند تا دیوان خواجه در حروف مختلف، غزلی داشته باشد. این غزل به نسبت دیگر غزلهای خواجه سُست و کم‌مایه است:

درد ما را نیست درمان الغیاث / هجر ما را نیست پایان الغیاث
دین و دل بردند و قصد جان کنند / الغیاث از جور خوبان الغیاث
در بهای بوسه‌ای جانی طلب / می‌کنند این دلستانان الغیاث
خون ما خوردند این کافردلان / ای مسلمانان چه درمان الغیاث ...

دیوان حافظ، ص ۹۶

در این غزل آن جوهره شعری و مایه‌های خیال‌انگیز و بکر را نمی‌بینیم و به‌نظر می‌رسد ردیف آن هم به‌تکلف و تصنّع آمده است.

در غزلهای حافظ، ردیفهای طولانی هم دیده می‌شود؛ ردیفهایی مانند «چه حاجت است؟، نیست که نیست، این همه نیست، تو بی‌چیزی نیست، را چه شد، چه خواهد بودن؛ که تو داری، به‌درآیی؛ دریغ مدار».

ارزش موسیقیایی ردیفهای حافظ بسیار زیاد است. «نظام موسیقیایی شعر او بیشتر بر موازیهای آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامتها و مصوتهای مشترک در زنجیره مصرع یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقیایی شعر اوست. در اوزان جویباری شعر او مجال استفاده از قافیه‌های داخلی و هماهنگی عروضی یا صرفی کلمات کمتر وجود دارد. اما میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد. تا آنجا که می‌توان گفت کلید اصلی در شکل‌گیری نظام آوایی بیت را مشخص‌ترین حرف از حروف قافیه [یا ردیف] شکل می‌دهد»[1]. چند نمونه از غزلهایی که این نظام آوایی را در خود دارند:

---

۱. **موسیقی شعر**، ص ۴۳۷.

همسانی در مصوت بلند «آ»:

ساقی به نور باده برافروز جام ما   مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما

دیوان حافظ، ص ۱۲

ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار   ببر اندوه دل و مژده دلدار بیار

دیوان حافظ، ۲۴۹

همسانی در مصوت بلند «ی»:

ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی   اسباب جمع داری و کاری نمی‌کنی

دیوان حافظ، ص ۴۸۰

ای که در کوی خرابات مقامی داری   جم وقت خودی اردست به جامی داری

دیوان حافظ، ص ۴۴۹

عمری است تا من در طلب هر روز گامی می‌زنم

دست شفاعت هر زمان در نیکنامی می‌زنم

دیوان حافظ، ص ۳۴۴

همسانی در صامت «خ»:

ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش   بیرون کشید باید از این ورطه رخت خویش

دیوان حافظ، ص ۲۹۱

همسانی در صامت «ش»:

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد   ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

دیوان حافظ، ص ۱۵۹

حافظ آنجا که ردیف ندارد قافیه را با اعنات، بسیار غنی می‌کند. نمونه‌های زیر شاهد این مدّعاست:

سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند   پری‌رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند

دیوان حافظ، ص ۱۹۵

غلام نرگس مست تو تاجدارانند   خراب باده لعل تو هوشیارانند

دیوان حافظ، ص ۱۹۳

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم   که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم

دیوان حافظ، ص ۳۵۷

زکوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی   ازین باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی

دیوان حافظ، ص ۴۵۵

ای که دایم به خویش مغروری   گر تو را عشق نیست معذوری

دیوان حافظ، ص ۴۵۴

و آنجا که قافیه همسانی کمی دارد، آن را با ردیف غنی می‌کند؛ مانند:

من ترک عشق شاهد و ساغر نمی‌کنم   صدبار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم

دیوان حافظ، ص ۳۵۳

در نهانخانهٔ عشرت صنمی خوش دارم   کز سر زلف و رخش لعل در آتش دارم

دیوان حافظ، ص ۳۲۸

در دو نمونه بالا قافیه در یک صامت، مشترک است و با ردیف غنی‌تر شده است.

حافظ ردیف را در معانی مجازی به کار می‌برد و در یک شعر از ردیف چندین معنا می‌گیرد. این ویژگی به‌او امکان می‌دهد، تا شعرش را متنوع‌تر و زیباتر به‌پیش برد. ردیف «انداخت» در شعر حافظ به‌معانی «دور کردن، ایجاد کردن، طرح کردن، و پرت کردن» آمده، ردیف «بست» به‌معانی «ایجاد کردن، مربوط کردن، به‌وجود آوردن، گره‌زدن و گرفتار کردن» آمده است.

در غزل زیر «می‌زدم» به‌معانی متعدد به کار رفته است:

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم   نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم
ابروی یار در نظر و خرقه سوخته   جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم
هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست   بازش زطرّه تو به مضراب می‌زدم
روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود   وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم
چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ   فالی به چشم و گوش درین باب می‌زدم ...
ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت   می‌گفتم این سرود و می ناب می‌زدم
خوش بود وقت حافظ و فال مراد و کام   بر نام عمر و دولت احباب می‌زدم

دیوان حافظ، ص ۳۲۰

همچنین است ردیف «شنید، زدند، اندازند» که همه به‌معانی متعدد آمده است.

حافظ از امکانات زبان بهره لازم را می‌برد و جمله‌ها را در معانی ثانوی آن به کار می‌گیرد. پرسش در ردیف شعر حافظ آمده است، ولی پرسشی بلاغی در معنی اشتیاق و آرزو:

گلبن عیش می‌دمد ساقی گلعذار کو؟   باد بهار می‌وزد باده خوشگوار کو؟

دیوان حافظ، ۴۱۵

و:

گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود؟ پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود؟

پرسش گاه در معنای نفی مؤکد است؛ این پرسش در ردیف شعر آمده است:

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن؟ تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن؟

دیوان حافظ، ص ۳۹۲

پرسش در ردیف در معنای سرزنش و هم در معنای ناباوری است:

ناگهان پرده برانداختهای یعنی چه؟ مست از خانه برون تاختهای یعنی چه؟

زلف در دست صباگوش به فرمان رقیب این چنین با همه در ساختهای یعنی چه؟

دیوان حافظ، ص ۴۲۱

فعل امر در ردیف شعر حافظ در معنای «التذاذ» آمده است:

نکتهای دلکش بگویم خال آن مهرو ببین عقل و جان را بسته زنجیر آن گیسو ببین

دیون حافظ، ۴۰۳

حافظ فعل نهی را در معنی اغراق آورده است:

دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس که چنان زو شدهام بیسر و سامان که مپرس

دیوان حافظ، ص ۲۷۱

درد عشقی کشیدهام که مپرس زهر هجری چشیدهام که مپرس

دیوان حافظ، ص ۲۷۰

نهی در معنای «تسلی» هم آمده است:

یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور

دیوان حافظ، ص ۲۵۵

میدانیم که غرض از امر تقاضا یا دستور است، غرض از نهی تحریم است و غرض اصلی از پرسش طلب آگاهی است. اما اگر شاعر بخواهد در زبان هنری خویش همین اغراض را در نظر داشته باشد، کلام او بهسخن عادی مردمان نزدیک میشود. بر این اساس شاعر معمولاً جملهها را در معانی ثانوی آن به کار میبرد تا از تمامی امکانات زبان استفاده کند و با توجه بهحال و مقام مخاطب در او تأثیر بیشتر بگذارد. شاعر میتواند بگوید «خلوت گزیده را به تماشا حاجت نیست» اما همین نفی را با پرسشی میگوید تا تأکیدی بر همین نفی داشته باشد. در این بیت:

خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت است؟

چون کوی دوست هست به صحرا چه حاجت است؟

دیوان حافظ، ص ۳۳

از جمله‌های خبری هم حافظ بهره مجازی و ثانوی برده است، در این غزل:

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست

دیوان حافظ، ص ۷۳

«نظری نیست که نیست،» یعنی هر نظری و همه نظری هست. این ردیف با اندک تغییری می‌توانست مثبت بیاید، اما این تکرار و همگونی زیبا، هم موسیقی شعر را غنی ساخته است و هم تأکید بر معنا را بیشتر کرده است. نهادن حرف ربط «که» در میان دو واژه «نیست» باعث توازن و هماهنگی خاص شده است.

«این همه نیست»، در غزل:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست

در عین ردّ اهمیّت دنیا و کوشندگان آن‌طوری انتخاب شده که اهمیت «کارگه کون و مکان» را در نظر دیگران نشان می‌دهد که چه همه است! شاعر توانا با به گزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آنها در شعر، در انتقال معنی بهره تواند گرفت، همان کاری که حافظ هنرمندانه از عهده آن برآمده است.

«ردیف که ممکن است شعر را گرفتار و مقیّد کند، در دست شاعری هنرمند و خلاق مانند حافظ خود مایه آفرینندگی و جرقه زدن مضمونهای تازه در ذهن او شده است. به‌علاوه در این غزل، این ردیف سه کلمه‌ای، با وجود دشواری، به‌منزله برگردانی آهنگین هم بر لطف موسیقی شعر افزوده و هم به‌صورت نشانه‌ای معهود، در همه ابیات موجب تذکار اندیشه اصلی است و رشته اتصال سرتاسر غزل»[1].

ردیف «رفت، رفت» در شعر:

گر زدست زلف مشکینت خطایی رفت رفت
ور زهندوی شما بر ما جفایی رفت رفت
برق عشق ار خرمن پشمینه‌پوشی سوخت سوخت
جور شاه کامران گر بر گدایی رفت رفت

دیوان حافظ، ص ۸۴

محور شعر شده است. تمامی واژه‌های بیت بر محور ردیف می‌چرخد و در ساختار بیت واژه اصلی، ردیف است. هر بیت، جملهٔ مرکبی است که فعل پایه و پیرو آن همان

۱. چشمه روشن، ص ۲۶۰.

ردیف است:

گر زدست زلف مشکینت خطایی رفت	رفت
پیرو	پایه
جور شاه کامران گر بر گدایی رفت	رفت
پیرو	پایه

«رفت، رفت» در کنار هم با دو معنای متفاوت آمده است. حافظ از این همگونی لفظی و ناهمسانی معنایی نوعی برجسته‌سازی در شعر ایجاد کرده است. بدین ترتیب است که خواننده غزل در هر بیت خود را با یک معناآفرینی تازه روبرو می‌بیند و به‌انتظار ایستگاه بعدی شعر و دیدن نظرگاهی تازه می‌نشیند.

در شعر حافظ آمیختگی قافیه و ردیف نیز دیده می‌شود. نمونه‌هایی از این‌گونه غزلهای حافظ در بخش «تغییر در ردیف» آمده است.

جامی

در دیوان جامی ابتدا قصاید او آمده است. وی **۳۲** قصیده دارد که از این تعداد **۱۳** قصیده مردّف است و در مجموع ۴۰٪ قصاید او دارای ردیف است. ردیفهای قصاید جامی همه ساده و کوتاه است؛ واژه‌هایی چون «است، بوده است، اند، توام، آورده‌ام» و چند ضمیر پیوسته.

در ابتدای دیوان و در میان قصاید او یک ترجیع‌بند بلند، مردّف به «محمد» دیده می‌شود. جامی برای آن‌که بتواند بیشتر و بهتر با نام و صفات پیامبر (ص) همراه باشد و از آن سخن بگوید، این ردیف را برگزیده است.

بندها همه فارسی است با قافیه‌های متعدد، ولی ردیف در همه بندها «محمد» است. دو بند اول این ترجیع زیبا چنین است:

ماء معین چیست خاک پای محمد حبل متین ربقه والای محمد
خلقت عالم برای نوع بشر شد خلقت نوع بشر برای محمد ...[1]

* * *

۱. **کلیات دیوان جامی**، به‌اهتمام شمس بریلری، انتشارات هدایت، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۲، ص ۱۱.

نـــور بـقا آمـد آفـتاب مـحمد پرده آن نور خاک و آب محمد
بست نقابی زخاک و آب وگر نه رتبت امکان نداشت تاب محمد

دیوان جامی، ص ۱۱

جامی حدود یک هزار غزل دارد. ٦٦ درصد غزلهای او مردّف است. این بسامد نشان می‌دهد که جامی در کاربرد ردیف با دیگر غزلسرایان فاصله بسیار دارد. در کاربرد ردیفهای غزل جامی می‌توان به‌این نکات اشاره کرد:

۱ـ جامی به‌جز در مواردی اندک از ساده‌ترین و کوتاهترین ردیفها در غزل استفاده کرده است؛ ردیفهایی چون: «مرا، را، ما را، بادا، را، بنما، آنجا، خویش را، است اینها، نـمی‌سازد، مـرا، نوشت، ماست، ساخت، ای دوست، است، بسوخت، ساخت، داشت و ...». چنین ردیفهایی در زیبایی شعر او تأثیر چندانی ندارد.

۲ـ اوگاه در ردیف از فعلها با معانی متعدد بهره می‌برد. مانند «کشید» در شعر زیر:

شب دلسوخته آهی ز سر درد کشـید صبح بشنید همان دم نفس سرد کشید
من و جام می و شکر کرم پیر مـغان که به میخانه مرا همّت آن مرد کشید...

دیوان جامی، ص ۲۰۷

و یا «گذرد» در این غزل:

هر که خواهد سوی آن ترک ستمگر گذرد واجب آن است که اول قدم از سر گذرد
کاهش جان بگسلد از تن که مگر همره باد که گهی جـانب آن سـرو سـمنبر گـذرد

دیوان جامی، ۲۰۴

در چنین شعرهایی ردیف جلوه خاصی دارد و شعر را برجسته و زیبا می‌کند.

۳ـ غزل عربی و غزل ملمّع در دیوان جامی بسیار دیده می‌شود. هیچ‌یک از این غزلها مردّف نیست و این امر نشان می‌دهد که ردیف با شعر فارسی همراهی و قرابت ویژه دارد و در شعر عربی جایی ندارد، مگر به‌تکلّف.

۴ـ بعضی از ردیفهای شعر جامی به‌تصنّع آمده است. ردیف «بحث» به‌نظر می‌رسد بـرای الفبایی کردن و پر کردن دیوان بوده است:

در بزم ما که می‌رود از نقل و جـام بـحث از محتسب مکن ز حـلال و حـرام بـحث
زان زلف و رخ که مبحث دور تسلسل است باشد میان اهـل نـظر صبح و شـام بـحث
از لعل تـوست ایـن هـمه غـوغای مـایلی از می رود به مجلس مسـتان مـدام بـحث

دیوان جامی، ص ۱۷۱

این ردیف اندیشه شاعر را به‌دنبال خود کشانده و او را از آفرینش مضامین شعری زیبا دور کرده است. گویی شاعر از ابتدای هر بیت به‌دنبال آن است که «بحث» را به گونه‌ای در شعر جای دهد.

همچنین است «تلخ» در شعر زیر:

ای بی‌لب توام به دهان قند ناب تلخ — درکام جام بی‌می لعلت شراب تلخ

دیوان جامی، ص ۱۷۵

«نیمی راست نیمی کج» هم از ردیفهایی است که شاعر را به‌بیراهه کشانده است:

سر زلف که هست از باد نیمی راست نیمی کج
برآن رخسار و عارض باد نیمی راست نیمی کج
چو در مستی خرامی قدت از خاصیت باده
شود چون شاخ گل از باد نیمی راست نیمی کج
خیال قامت و محراب ابروی تو می‌بندد
که می‌خواند امام اوراد نیمی راست نیم کج

دیوان جامی، ص ۱۷۲

و چنین است ردیفهایی مثل «ژاله، گره گره، شیشه، پرده، روزه، خط، سفید، نازکتر» که هریک به گونه‌ای شاعر را دچار فقر مضمون کرده است.

با آن که جامی در شعر به‌سادگی و بی‌پیرایگی گرایش دارد؛ اما در موارد یاد شده دچار همان تصنع و تکلف موجودِ در روزگار خود شده است. «مسلم است که در عهد او تصنع یک وسیله اظهار مهارت در شعر بوده است. بعضی از شاعران عهد او مانند لطف‌الله نیشابوری، کاتبی، بنایی، اهلی شیرازی و ابن حسام، به کار بردن ردیفهای دشوار، التزام بعضی از کلمات در تمام ابیات یک قصیده و گاه در تمام مصرعهای آن را به کار برده‌اند. لطف‌الله نیشابوری علاقه‌یی خاص به‌ردیفهای گوناگون حرفی و اسمی و فعلی مثل: «داشته، باشی، همی برم، پوستین را، روزگار، ما، آورده است، گرفت، آفتاب، ماه، آتش و باد و آب و خاک، آسمان و زمین» داشته است. وی دو رباعی دارد که در مراعات نظیر سروده، در یکی از آن دو چهار روز و چهار سلاح و چهار رنگ و چهار گوهر و چهار عنصر و چهار گل را رعایت نموده:

گل داد پریر درع فیروزه به باد — دی جوشن لعل لاله بر خاک افتاد
داد آب سمن خنجر مینا امروز — یاقوت سنان آتش نیلوفر داد

مولانا نسیمی نیشابوری را بدین رباعی امتحان کردند تا آن را جواب گوید و او یک سال در این باره تفکر کرد و از عهده برنیامد. کاتبی نیشابوری هم یکی از متصنعان این عهد است. او

ردیفهای مشکل اختیار کرده و التزامات دشوار نموده است. التزام «شتر» و «حجر» در هر مصرع شعر یکی از تصنعات اوست. کاتبی ردیفهای مشکلی چون: «شکوفه و گلهای بنفشه و نرگس و لاله و گل» دارد»[۱].

جامی با آن که کاتبی را به «شتر گربه گویی»[۲] متهم می‌کرد و با این که خود تا حد امکان از تصنّعات برکنار بود و در سخنش افراط و تفریطهای معاصران او دیده نمی‌شود، اما با همه اینها، او نتوانسته است خود را از این تکلّفات به‌خصوص در کاربرد ردیف، برکنار بدارد. نمونه‌های یاد شده (بحث، تلخ، نیمی راست نیمی کج) بیانگر این موضوع است.

۵- جامی گاه همین ردیفهای دشوار را در خلق تصویرهای شعری و ایجاد تشبیه و استعاره به کار برده است. ردیف «چراغ» در شعر زیر استعاره بالکنایه است:

کی به دعوی تاب آن روی چو مه دارد چراغ　　　باید امشب پایه خود را نگه دارد چراغ

دیوان جامی، ص ۲۹۳

و در این غزل:

گشاد گنج جواهر به بوستان ژاله　　　به فرق سرو و سمن شد گهرفشان ژاله

گسست سنجه روحانیان که سوی زمین　　　فتد چو مهره تسبیح از آسمان ژاله ...

چو بوته‌ای است شده سرخ لاله کش هر دم　　　پی گداز نهد سیم در دهان ژاله ...

دیوان جامی، ص ۴۳۰

«ژاله» در بیت اوّل و سوم تشخیص آفریده است و در بیت دوم «ژاله» مشبه است و به‌مهرهٔ تسبیح تشبیه شده است.

۶- نکته دیگر در کاربرد ردیفهای شعر جامی توجه گاه‌گاه اوست به‌وجود همسانی صامت و مصوتهای قافیه و ردیف. این همسانی شعر او را زیبا کرده است:

یا رب انصافی بده آن شیخ دعوی دار را　　　تا به خواری ننگرد رندان دُردی خوار را

دیوان جامی، ص ۷۰

چند بوسم دست و پا پیک دیار یار را　　　فرخ آن ساعت که یابم دولت دیدار را

دیوان جامی، ص ۷۳

رباعیات جامی هم کم نیست؛ **۶۹۵** رباعی در دیوان جامی دیده می‌شود. **۵۸** درصد رباعیات جامی مردّف است. ردیفهای رباعیات جامی بدین قرار است: «بادا» است (۴۰ بار)، بگریخت،

---

۱. **تاریخ ادبیات در ایران**، دکتر صفا، ج ۴، ص ۱۷۴ به‌بعد. ۲. **تاریخ ادبیات در ایران**، دکتر صفا، ج ۴، ص ۳۶۱.

نیست (۵ بار)، برداشت، داشت، بگذاشت، بگذشت، گذشت، نتوان یافت، برفت، رفت، می‌گفت، مباد، باد، گردد، باز آورد، دارد، باید خورد، گیرد، برسد، نرسد، خواهد شد، آمد، نماند، تا چند، چند، شدند، ندهی، می‌گویی، مجوی، بینی، کنی، تویی، دیرآیی، منی، زکجا، سخا، تو را، خود را، مرا، زغمت، همه هیچ ما، ما، چه عجب»[1].

در رباعی زیر، ردیف در صامت «س» همسان با قافیه و دیگر کلمات بیت است و افزون بر این ردیف در ایجاد اضافه استعاری نقش دارد. چنین رباعیاتی در دیوان جامی می‌توان دید:

ای پایه بخل از تو شده پست سخا   وز ساغر لطف تو جهان مست سخا
می‌بود سخایی سپر بخل شده   بگرفت سخای دست تو دست سخا

رباعیات جامی، ص ۱۷

صائب تبریزی

صائب تبریزی بیشترین غزل را سروده است. هیچ شاعری ۷۰۱۵ غزل نسروده است. هیچ شاعری هم به‌اندازه او ردیف ندارد. صائب در ۹۴/۹ درصد غزلهایش ردیف دارد. می‌توان گفت یکی از شاخصه‌های شناخت غزل او مردّف بودن آن است. در شعر صائب بیش از همه ردیفهای فعلی به‌کار رفته است و این امر طبیعی است؛ چراکه فعل، تمام‌کننده جمله است و می‌تواند در پایان بیت بیاید. شاعر می‌تواند با استفاده از این فعلها و یا بهره‌گیری از معانی متعدد آنها، تعبیرات زیبا و هنری بیافریند. فعلهای به‌کار رفته در ردیف شعر صائب بسیار متنوع است. کمتر ردیف فعلی است که در دیوان بزرگان شعر و ادب به‌کار رفته باشد و او آن را ردیف شعر خود قرار نداده باشد. ردیف «است» ۱۸۵۱ بار به‌کار رفته است و بالاترین کاربرد را دارد.

ردیفهای فعلی شعر او گاه در ساختار صور خیالی و ایجاد کنایه‌ها نقش دارند. «می‌زند پهلو» در غزل زیر، همه‌جا کنایه است:

زمین از اشک پر شورم به طوفان می‌زند پهلو
زآب گوهرم ساحل به عمّان می‌زند پهلو
ندارد کوتهی در دلربایی زلف از آن عارض
که مصرع چون بلند افتد به دیوان می‌زند پهلو

---

۱. **رباعیات جامی**، به‌کوشش محمد مدبّری، انتشارات پاژنگ، چاپ اوّل، ۱۳۶۹.

زفکـــــر کـــاکـــل او خـــاطر آشـــفته‌ای دارم
که هر مویم به صد خواب پریشان می‌زند پهلو ...[۱]

همچنین است ردیف «دست بشو» در غزل زیر:

ای دل غافل از اسباب جهان دست بشـو / از ثـبات قـدم ریگ روان دست بشـو
همچو اوراق خزان پا به رکاب است هوس / از وفـاداری اوراق خـزان دست بشـو ...

دیوان صائب، ص ۳۱۶۵

و «کند پهلو تهی» در این شعر:

جام هیات است از صهبا کند پهلو تهی / این حبابی نیست کز دریا کند پهلو تهی
آستانش سجده‌گاه سرفرازان می‌شود / هرکه چون محراب از دنیا کند پهلو تهی
رفت بر باد فنا در نفسی عـمر حـباب / این سزای آنکه از دریا کند پهلو تـهی

دیوان صائب، ص ۳۲۸۴

ردیفهای اسمی در دیوان صائب از تنوع چشمگیر و خیره‌کننده‌ای برخوردار است. هیچ شاعری به‌اندازه او از ردیفهای اسمی با این تنوع بهره نبرده است؛ اسمهایی چون «بهار، ابر، شیر، عمر، آتش، عیش، چراغ، صدف، عشق، یوسف، خلق، سنگ، گل، دل، چشم غزال، صبح، کـاغذ، آیینه، زبان، خزان، فصل خزان، عاشقان، بلبلان، جهان، پیرهن، سیم پیرهن، آستین، درویشان، پیکان، نگین، بالین، صبحگاه، لاله، آیینه» این ردیفها در ایجاد صور خیال نقش بسیار دارد. اسمهای یاد شده، در ساختار تشبیه جای گرفته، و «مشبه» یا «مشبه به» یک تشبیه شده است و گاه «ادات تشبیه» را در خود دارد، مانند:

همچو صبح:

عاشق صادق بود گـر پـاکـدامـن هـمچو صـبح
گل به دامن چیند از خورشید تابان همچو صـبح
از تـــنور ســـرد آرد گـــرم بـیرون نـان خـویش
نور صدق آن راکه باشد در دل و جان همچو صبح

دیوان صائب، ص ۱۱۲۰

چون صبح:

چاک خواهد سر برآورد از گریبانم چو صبح / رفته رفته می‌کند گل داغ پنهانم چـو صـبح

---

۱. **دیوان صائب تبریزی**، به‌کوشش محمد قهرمان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۰، ص ۳۱۶۰.

سینه‌ام از خاکمال گردِ کین بی‌نور نیست　　در صفا سرحلقه نیکان و پاکانم چو صبح

دیوان صائب، ص ۱۱۲۰

همچنین است ردیفهای «همچو شمع»، «چو شمع»، «عمر»، «همچو سرو» و دهها نمونه دیگر.

ردیفهای اسمی در ایجاد استعاره بالکنایه و به‌خصوص در شخصیت‌بخشی (تشخیص) نقش برجسته‌ای دارد. شاعر تلاش می‌کند که خشکی و سختی ردیفهای اسمی را با استفاده هنری از آن، کمی راحت‌تر و زیباتر کند. این ویژگی در بیشتر ردیفهای اسمی یاد شده دیده می‌شود. از آن جمله است، «سخن» در این شعر:

چون قلم آن را که در سر هست سودای سخن　　سر نمی‌پیچد به زخم تیغ از پای سخن

از سخن ارض و سما تشریف هستی یافته است　　هیچ دست از آفرینش نیست بالای سخن ...

دیده‌ها را چون جواهر سرمه روشن می‌کند　　گر به ظاهر تیره افتاده است سیمای سخن

دیوان صائب، ص ۲۹۲۸

و «چرخ» در این غزل:

ای خدنگ آه کوتاهی مکن در کین چرخ
چشمه‌های خون روان کن از دل سنگین چرخ
تیغ و جام می به کف، بیرون خرامید آفتاب
تا شود روشن که هم دست است مهر و کین چرخ

دیوان صائب، ص ۱۱۳۳

بعضی از ردیفهای صائب تداعی‌گر ذهن و اندیشه او در ایجاد تلمیحات شعری است. ردیف «بوی پیراهن» چنان با داستان یوسف، پیوند دارد که شاعر با این ردیف لحظه‌ای نمی‌تواند از اشاره‌های داستانی یوسف و یعقوب جدا شود. این ویژگی را ردیف شعر او ایجاد کرده است:

هر تیره‌دل کجا شنود بوی پیرهن؟　　دلهای باصفا شنود بوی پیرهن

یعقوب ما زچشم چو دستار خویشتن　　بی‌منّت صبا شنود بوی پیرهن ...

دلداده‌ای که باخبر از شرم یوسف است　　مشکل که از حیا شنود بوی پیرهن

روزی که بود دامن یوسف به دست من　　نگذاشتم صبا شنود بوی پیرهن ...

زان یوسف لطیف حجاب است هرچه هست　　یعقوب ما چرا شنود بوی پیرهن

دیوان صائب، ص ۳۱۱۲

همچنین است ردیف «یوسف» که چهار بار با قافیه پیرهن آمده است[1].

به‌نظر می‌رسد، بعضی از ردیفهای اسمی صائب، فقط برای پرکردن دیوان و الفبایی کردن آن بوده است؛ ردیفهای دشواری چون: «چراغ، صدف، چشم غزال، کاغذ، نگین، دریغ، بحث، موج، طرح و ...» و صفتهایی چون «لذیذ، خجل، خشک، تلخ، گستاخ، سرخ» که همان ویژگی اسمهای یاد شده را دارند.

در میان حروف، «را» در ۵۸۹ غزل ردیف شده است و بیشترین بسامد را بعد از فعل «است» دارد. شعرهای مردّف به‌حروف، بیشتر ردیف را برای پرکردن وزن در خود دارند و این ردیفها نقش معنایی بسیار کمی دارد. ردیفهای طولانی هم در شعر صائب دیده می‌شود؛ مانند: «را فراموش کرده است»، «این است و بس»، «از من مجنون مپرس»، «خبری می‌گرفته باش»، «می‌خواهد نسیم پیرهن»، «برنتابد بیش ازین»، «آمده است شیشه من»، «کند جوی خون روان» و «از شکستن ایمن است»، «کردن مشکل است»، «دیدن مشکل است»، «هر دو یکی است».

ضمیر هم در ردیفهای صائب دیده می‌شود و بیش از همه، ضمیر «من»، «تو» و «ما». واژه «ما» در ۵۸ غزل او ردیف شده است. یکی از این غزلها را مرحوم دکتر یوسفی در «چشمه روشن» نقد کرده است. غزل این است:

جان به لب داریم و همچون صبح خندانیم ما — دست و تیغ عشق را زخم نمایانیم ما
می‌توان از شمع ما گل چید در صحرای قدس — زیر گردون چون چراغ زیر دامانیم ما
بر بساط بوریا سیر دو عالم می‌کنیم — با وجود نی‌سواری برق جولانیم ما
حاصل ما نیست غیر از خار خار جستجو — گردباد دامن صحرای امکانیم ما ...

در نقد ردیف این غزل، ایشان می‌نویسند: «ردیف سبب خوش‌آهنگی شعر و به‌منزله برگردان و زنجیره ابیات غزل است و در دست شاعری مبدع مانند صائب مایه خلق مضمونها و تصویرهای بدیع شده است. تکرار ردیف «ما» در همه ابیات توصیف «من» شاعر در تعبیر عارفانه «ما» است»[2].

گفتنی است که صائب نوزده غزل ترکی دارد که دوازده غزل مردّف است. ردیف غزلهای ترکی او عبارت است از: «سنه، گورجگ، ایچر، هنوز، سیز، اولماز، اولموش، ایلمیش، ایچون، کونلومی، محبّت، هله».

نکته برجسته و قابل توجه در کاربرد ردیفهای صائب این است که وی ردیف را برای پوشاندن تکرار قافیه به کار برده است.

---

۱. دیوان صائب، ص ۵۱۶۵.
۲. چشمه روشن، صص ۲۹۴ و ۲۹۶.

در غزل زیر «شراب» سه بار، «کباب» هم سه بار قافیه شده است، اما وجود ردیف این عیب را از نظر دور داشته است:

شد بی‌صفا زخاک سیه کاسه آب ما / آخر به رنگ ظرف برآمد شراب ما
از اشک تلخ ماکف خاکی نگشت سبز / نگرفت دست هیچ سبویی شراب ما
ما با خیال روی تو در خواب رفته‌ایم / یوسف نقاب بسته درآید به خواب ما
در قلزمی که موج بود تیغ آبدار / از سرگذشت خویش چه‌گوید حباب ما
تا چند زیر خرقه قدح را نهان کنیم / در پشت کوه چند بود آفتاب ما
ما را اگر چه دست تصرف نداده‌اند / گیراتر از کمند بود پیچ و تاب ما
ما گل به جای صید به فتراک بسته‌ایم / بلبل نفس گسسته رود در رکاب ما
زنهار خنده بر دل مجروح ما مکن / خونابه می‌کند نمکت را کباب ما
درکام شعله، دم به شمار اوفتاده است / پر می‌زند هنوز زخامی کباب ما
ای شور حشر، از جگر ما بدار دست / خونابه می‌کند نمکت را کباب ما
ای خم ز پرده‌پوشی ما درگذرکه تاک / زنجیر پاره کرد ز زور شراب ما

دیوان صائب، ص ۳۶۶

در غزل زیر «تمکین»، «شیرین» و «چندین» هرکدام دو بار قافیه شعر شده‌اند، اما ردیف، آن تکرار راکمی از نظر پنهان‌کرده است:

کی نیام پوچ می‌سازد بتمکین تیغ را؟ / آستین زندان بود چون دست گلچین تیغ را
سیل بی‌زنهار را هر موج بال دیگرست / کثرت جوهر نمی‌سازد بتمکین تیغ را
غمزه‌اش ازکشتن عشّاق شد در خون دلیر / تشنهٔ خون می‌کند جانهای شیرین تیغ را
می‌کند آهن دلی، کار فسان باکج نهاد / نیست در خون ریختن حاجت به تلقین تیغ را
نیست پروا برق را از تلخروییهای ابر / چون سپر مانع شود ز ابروی پرچین تیغ را؟ ...
کرد عشق آهنین بازو ز مومش نرمتر / آن‌که کرد از سخت جانی ارّه چندین تیغ را
می‌برد دل از نگاه زیرچشمی بیش، حسن / جوهر دیگر بود زیر سپر این تیغ را
خواب آسایش به‌گرد دیدهٔ جوهر نگشت / خون‌گرم من نشد تا شمع بالین تیغ را
چشم رحم از قاتلی دارم که از بهر شگون / اوّل از صید حرم‌کرده است رنگین تیغ را
شده ز آه بی‌شمار من فلک بی‌دست و پا / چون برآید یک سپر از عهده چندین تیغ را

دیوان صائب، ص ۴۸

صائب این ویژگی ردیف را خوب دریافته و از ردیف در این جهت بسیار بهره برده است. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که صائب بیشترین تکرار قافیه را دارد و بیشترین ردیف را هم به کار برده است. می‌توان گفت یکی از دلایل کاربرد بسیار ردیف در شعر صائب، پوشاندن و از نظر دور داشتن قافیه‌های تکراری است.

گفتنی است که در جلد اوّل دیوان صائب، ۴۸ غزل با قافیه تکراری وجود دارد و شاعر در ۴۵ غزل قافیه تکراری را با ردیف، همراه کرده و تنها در سه غزل قافیه مکرر بدون ردیف آمده است. جدول زیر نشان‌دهنده میزان تکرار، نوع قافیه‌های تکرار شده و وجود یا عدم وجود ردیف در شعر اوست:

بررسی تکرار قافیه و رابطه آن با ردیف در شعر صائب تبریزی

شماره غزل	قافیه یا قافیه‌های تکرار شده	مردّف	غیرمردّف
۲	خار (۲)، دیوار (۲)	×	
۱۲	شب تاب	×	
۴۲	نان (۲)، تابان (۲)	×	
۵۲	خورشید (۲)	×	
۹۲	تمکین (۲)، شیرین (۲)، چندین (۲)	×	
۱۰۲	ویرانه (۲)	×	
۱۴۲	انجمن (۲)	×	
۱۵۲	منصور (۲)	×	
۱۹۲	ره (۲)، کوتاه (۲)، ماه (۲)	×	
۲۰۲	آزاده (۲)	×	
۲۱۲	پاره (۲)	×	
۲۲۲	میخانه (۲)	×	
۲۵۲	پرواز (۲)، آواز (۲)	×	
۲۶۲	خانه (۲)، دانه (۲)	×	
۲۸۲	آلود (۳)	×	
۳۰۲	رازها (۲)		×
۳۳۲	صحرا (۲)	×	
۳۴۲	افسانه (۲)، دیوانه (۲)	×	
۳۶۲	پیمانه (۲)	×	

ادامه بررسی تکرار قافیه و رابطه آن با ردیف در شعر صائب تبریزی

شماره غزل	قافیه یا قافیه‌های تکرار شده	مردّف	غیرمردّف
۴۰۲	پریشان (۲)	×	
۴۲۲	مجنون (۲)	×	
۴۴۲	کاروان (۳)، زندگانی (۲)	×	
۴۵۲	ما (۲)، صبا (۲)	×	
۴۶۲	پیمانه (۲)، رندانه (۲)	×	
۴۷۲	خرمن (۲)، دامن (۲)، جوشن (۲)	×	
۵۰۲	سنگ (۲)	×	
۵۱۲	عالم (۲)	×	
۵۲۲	روان (۳)	×	
۵۸۲	گلستان (۲)	×	
۶۰۲	آتش (۲)	×	
۶۱۲	روشنی (۲)	×	
۶۲۲	سحر (۲)	×	
۶۳۲	سلیمان (۲)	×	
۶۶۲	هستی (۳)	×	
۶۷۳	پوشیها (۲)، فروشیها (۲)، خموشیها (۲)		×
۶۹۲	سوار (۳)، بار (۲)	×	
۷۰۲	بهار (۲)	×	
۷۱۲	حال (۲)، زوال (۲)	×	
۷۳۲	تماشای (۲)، سودای (۲)	×	
۷۴۲	شیشه (۲)، تیشه (۲)	×	
۷۵۲	شراب (۳)، کباب (۳)	×	
۷۶۲	بند (۲)	×	
۷۷۲	غزال (۲)	×	
۷۸۲	وطن (۲)، سخن (۳)	×	
۷۹۲	جوی (۲)	×	
۸۱۲	چمن (۲)، سخن (۳)	×	
۸۵۲	آسمانها (۴)، زبانها (۲)، کاروانها (۴)، جانها (۲)		×
۸۷۲	دریابیم (۲)، یکتاییم (۲)	×	

جدول گویای این ویژگی است؛ یعنی هرجا تکرار قافیه وجود دارد ردیف هم همراه است. این ویژگی ردیف در سبک هندی بیشتر مورد توجه بوده است. صائب نماینده تمام عیار شعر سبک هندی است. می توان گفت شعر او مجمع ویژگیها و کاربردهای ناب سبک هندی است. شاعران دیگر سبک هندی، ردیف را با همان ویژگیهای یاد شده در شعر صائب، به کار برده‌اند. به‌همین خاطر از بیان ویژگیهای ردیفهای آنان می‌گذریم و تنها به‌بسامد ردیف در شعر این شعرا بسنده می‌کنیم:

مولانا بیدل دهلوی، ۶۵/۷۵٪ اشعارش مردّف است.

ابوطالب کلیم همدانی، ۹۵/۷۶٪ اشعارش دارای ردیف است.

طالب کلیم کاشانی، ۹۷/۲۸٪ شعرش ردیف‌دار است.

ایرج میرزا

شعر ایرج از منظر ردیف، چنین است: از ۱۳۶ قصیده او ۱۴ قصیده مردّف است. چهارده ردیف قصاید او عبارتند از «داده مرا، رفت، می‌زند، کند، بود، نشود، کنم، اسب، ای وزیر، را (۲)، ش، شان و همی».

ردیف «اسب» در شعری با عنوان «در طلب اسب از نظام‌السلطنه» آمده است:

چشمم سپید شد به راه انتظار اسب ... پیدا نشد زجانب سوران سوار اسب
آری شدیدتر بود از موت بی‌گمان ... چون انتظارهای دگر انتظار اسب
با اسب می‌کنند همه مردمان شکار ... من کرده‌ام پیاده به سواران شکار اسب
چشمم به راه بود که پیدا شود زدور ... تا جان و دل کنم به تشکر نثار اسب ...[1]

«اسب» در این شعر محور فکر و خاطر شاعر است. ایرج برای آن که بتواند به‌خوبی خواست خود را برساند آن را در جایگاه ردیف نهاده و از این طریق مضامینی زیبا و متنوع ساخته است.

دیگر ردیف اسمی او «ای وزیر»[2] است که مزاح با یکی از وزیران است. او در این شعر، هربار وزیر را مورد خطاب قرار می‌دهد و آنچه می‌خواهد می‌گوید. این ردیف هم، خوب و مناسب با موضوع آمده است.

از ردیفهای فعلی او «رفت» در شعری به کار رفته که مرثیه است و این ردیف برای بیان این موضوع بسیار مناسب است (ص ۹). ردیف «می‌زند» به‌او کمک کرده تا بتواند ترکیبهای فعلی متعدد

---

۱. **تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا**، به‌اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب، چاپ سوم، ۱۳۵۳، ص ۷.

۲. همان جا، ص ۲۸.

و گاه جعلی بسازد. او از این طریق توانسته است به‌مضمون‌پردازی خویش نیز بهره برساند. شعر چنین شروع می‌شود:

حجةالاسلام کـتک مـی‌زند　　　　بر سر و مغزت دگنگ می‌زند

دیوان ایرج، ص ۱۲

و سپس با ترکیبهایی چون: «به الک می‌زند، به دولک می‌زند، بر ریش نمک می‌زند، دیم دَدَدَک می‌زند، کلک می‌زند، به درک می‌زند» ادامه پیدا می‌کند.

از ۱۶ غزل ایرج ۱۴ غزل مردّف است. یعنی ۸۷ درصد غزلهای او مردّف است. این بسامد با میانگین کاربرد ردیف در غزل فارسی هماهنگی دارد. چرا که کمتر غزل موفق بدون ردیف دیده می‌شود. ردیف غزلهای او «است، این است، گذرد (۲)، آمد (۲)، آید پدید، دارم، می‌ترسم، کن، است و من، را، او را و دگر» می‌باشد.

قطعه در دیوان او بیش از دیگر شعرها دیده می‌شود. ایرج ۸۹ قطعه دارد، ازین میان ۳۶ قطعه مردّف است. در این ردیفها تکرار بسیار دیده می‌شود. واژه «است و نیست» هشت بار ردیف شده است. «را» هفت بار به عنوان ردیف آمده است. «کنند» شش بار و «کند» سه بار و «ندارد» و «عزیز» هم سه بار ردیف شعر او شده است. دیگر ردیفهای او عبارتند از: «آموخت، باشد، کردند، بود، نیز ببخشید، داریم، فراموش مکن، است پدر سوخته، تو را، از من، عزیز، خرسند، بیچاره مادر، بچه ژاندارم و کمال‌السلطنه».

ردیفهای اسمی او با نام شعر همخوان و همسان است. «بیچاره مادر» ردیف شعری است با عنوان «مادر» و «عزیز» ردیف شعری است که خطاب به‌سردار عبدالعزیز خان سروده شده است. همچنین «بچه ژاندارم و کمال‌السلطنه» هر دو با نام شعر هماهنگی دارند. این هماهنگی نشان اهمیت و جایگاه ردیف است.

ردیفهای ایرج بیشتر کوتاه، ساده و یک کلمه‌ای است. طولانی‌ترین ردیفهای او «فراموش مکن، فوت شد، نیز ببخشید، است پدر سوخته» می‌باشد.

فرخی یزدی

فرخی یزدی از شاعران آزادیخواه و یکی از برجسته‌ترین شهدای راه آزادی است. فرخی اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی خود را در قالب غزل گفته و سروده است. در دیوان او[1] ۱۸۸ غزل

---

۱. **دیوان فرخی یزدی**، به‌اهتمام حسین مکی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.

دیده می‌شود و از این میان تنها ۷ غزل فاقد ردیف است. بر این اساس ۹۶ درصد غزلهای او دارای ردیف است.

ردیفهای شعر او بیشتر فعلی است. واژه‌هایی چون: «نیست، است، گرفته، کرد و رفت، داشت، نداشت، نگفت، باید کشت، داد، می‌گردد، باید نمود، ندارد، بود، می‌کنند، تو نریزد، نمی‌شود، دارد، می‌کند، می‌خورد، می‌خواهد، نخواهد شد، نمی‌سوزد، کند، ندارد، داشتیم، نبودیم، می‌خواهم، نداریم، دارم، کنم». این کاربردها هیچ‌کدام تازگی ندارد و از ردیفهایی است که در شعر فارسی بارها به کار رفته است. فعلها نیز کوتاه و ساده است. رنگ تصنّع و تکلف در ردیفهای او دیده نمی‌شود. ردیفهایی چون «خون، انقلاب، تا به کی، سرخ، دهقان است و بس، دل، کارگر، زندگی، آزادی و ناامنی» بیانگر اندیشه شاعر است. او شاعری است که در پای آزادی و برای آزادی جان می‌دهد و دایم در پی آزادی است. پس طبیعی است اگر این واژه را در شعرش تکرار کند و از آن بگوید و مضمون بسازد:

آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی — دست خود زجان شستم از برای آزادی
تا مگر به دست آرم دامن وصالش را — می‌دوم به پای سر در قفای آزادی ...
فرخی زجان و دل می‌کُند در این محفل — دل نثار استقلال جان فدای آزادی

دیوان فرخی، ۱۷۷

درطلوع مشروطیت و پیدایش حزب دموکرات در ایران، فرخی از دموکراتهای جدی و حقیقی یزد و جزء آزادیخواهان آن‌شهر بوده و درغزلی با ردیف «آزادی» آزادی را چنین تفسیر کرده است:

قسم به عزّت و قدر و مقام آزادی — که روح‌بخش جهان است نام آزادی
هزار بار بود به زصبح استبداد — برای دسته پا بسته شام آزادی
به پیش اهل جهان محترم بود آنکس — که داشت از دل و جان احترام آزادی

دیوان فرخی، ۱۷۷

عشق او به‌انقلاب مشروطه و حرکت مردمی در دو غزل با ردیف «انقلاب» و با مطلعهای زیر دیده می‌شود:

نای آزادی کند چون نی‌نوای انقلاب — باز خون سازد جهان را نینوای انقلاب

دیوان فرخی، ۹۲

* * *

با فکر نو موافق ناموس انقلاب — باید زدن به دیر کهن کوس انقلاب

دیوان فرخی، ۹۳

«روزنامه طوفان باکلیشه سرخ که حکایت از انقلابی بودن آن می‌نموده و به‌طرفداری از توده رنجبر و دهقان و هواداری کارگران منتشر شده، به‌صاحب امتیازی و مسؤولیت فرخی بوده است»[۱]. مطالب این روزنامه و موضوع آن پیوستگی خاصی با شعرها و ردیفهای غزل او دارد. ردیفهایی چون «سرخ، خون، کارگر، دهقان است و بس، زندگی» حاکی از این پیوستگی و هماهنگی است.

فرخی آنقدر در اندیشه و مبارزه غرق است که در شعر مجال نوآفرینی ندارد. در ردیفهای شعر او به‌موسیقی زیبا و برجسته‌ای برنمی‌خوریم. آن هماهنگیها و همسانیها که میان ردیف و قافیه و همچنین در سراسر شعر شعرای بزرگ می‌دیدیم در اینجا دیده نمی‌شود.

پروین اعتصامی

دیوان پروین[۲] از جهت کاربرد ردیف مورد بررسی قرارگرفت؛ از ۲۸۰ سروده او ۸۲ شعر ردیف دارد. ردیفهای شعر او کلماتی ساده و کوتاه است و بیشتر آنها فعلهایی چون: «است، بود، شد، رفت، نداشت، گردد، شدی، دارد» می‌باشد. سادگی ردیف او تمایل وی را به‌ساده‌زیستن می‌رساند.

در ردیفهای فعلی شعر پروین، هجده فعل ماضی دیده می‌شود: «بودی، نبود، داشت، نداشت(۴ بار)، نداشتم، رفت، کرد، کردم، نکرد، کرده‌اند، کردیم، آورده‌ای، دیدی، شدی، شده‌ایم».

از ردیفهای فعلی او پنجاه فعل مضارع است: «است (۳۰ بار)، نیست (۱۰ بار)، دارم، دارد، کنیم، کنند (۲ بار)، گردد، هست و نمی‌شود»، یک فعل نهی هم در ردیف اشعار او به‌چشم می‌خورد. با آن که انتظار می‌رود در شعر اخلاقی پروین فعل امر و نهی بسیار باشد اما چنین نیست و فعل مضارع بیش از همه است. این فعل زمان گسترده‌تری را دربر می‌گیرد و امکان کاربرد بیشتری دارد و دیگر این که این فعل بیانگر اوضاع و احوال عصر شاعر است و همان چیزی است که پروین با آن کار دارد.

«ای رنجبر» تنها ردیف اسمی دیوان پروین است. مصدر «داشتن» ۵ بار، ضمیر «من» یک بار، «چند» یک بار و حرف «را» با ٦ بار کاربرد ردیفهای دیگر او هستند.

طولانی‌ترین ردیفهای او عبارتند از: «چه دیدی، چه می‌کنی، ای رنجبر».

ردیفهای شعر پروین ۱۰۰ درصد فارسی است. این ردیفها را شاعرگاه در تکمیل وزن به کار می‌دارد، مانند «را» در شعر زیر:

کار مده نفس تبر کار را   در صف گل جا مده این خار را

دیوان پروین، ص ۱۳

۱. **دیوان فرخی یزدی**، ص ۲۱.

۲. **دیوان پروین اعتصامی**، به‌کوشش حسن شیرازی، کانون انتشارات پیام عرب، تهران، (بی‌تا).

در بعضی از سروده‌های پروین ردیف شعر، در معناآفرینی هم نقش دارد. پروین به‌داشته‌ها و نداشته‌های مردم بسیارکار دارد. پس کاربرد پنج بار مصدر «داشتن» و همچنین فعل «نداشت» در شعر زیر بیانگر اندیشه است و تنها در موسیقی شعر اثر ندارد:

عاقل ارکار بزرگی طلبید   تکیه بر بیهوده گفتار نداشت
آب نوشید چو نوشابه نیافت   درم آورد چو دینار نداشت

دیوان پروین، ص ۴۴

ردیف «ای رنجبر» نشان‌دهنده دفاع این بزرگ‌زن از محرومان است:

تا به کی جان کندن اندر آفتاب ای رنجبر
ریختن از بهر نان از چهره آب ای رنجبر
زین همه خواری که بینی زآفتاب و خاک و باد
چیست مزدت جز نکوهش یا عتاب ای رنجبر
از حقوق پایمال خویشتن کن پرسشی
چند می‌ترسی ز هر خان و جناب ای رنجبر
جمله آنان راکه چون زالو مکندت خون بریز
وندران خون دست و پایی کن خضاب ای رنجبر ...

دیوان پروین، ص ۶۱

ردیف شعر پروین گاه از نظر آوایی همسان قافیه است:

ای خوش از تن کوچ کردن خانه در جان داشتن   روی مانند پری از خلق پنهان داشتن

دیوان پروین، ص ۱۲۶

صامت «ن» در شعر بالا ده بار تکرار شده است. این حرف در پایان قافیه و ردیف آمده است و به‌همین خاطر محور این هم‌آوایی گشته است.

نمونه‌های دیگری از این زیبایی را می‌توان در شعر زیر دید. در این نمونه‌ها هماهنگی میان واکهای قافیه و ردیف دیده می‌شود:

ای دل عبث مخور غم دنیا را   فکرت مکن نیامده فردا را
کنج قفس چو نیک بیندیشی   چون گلشن است مرغ شکیبا را

دیوان پروین، ص ۹

هم‌آوایی در صامت «س»:

گفت با صید قفس مرغ چمن   که گل و میوه خوش و تازه‌رس است

بگشــای ایـن قـفس و بـیرون آی / که نه در باغ و نه در سبزه کس است

دیوان پروین، ص ۳۴۶

هم‌آوایی در صامت «ر»:

دختری خرد شکایت سر کرد / که مـرا حـادثه بـی‌مادر کـرد

دیگری آمد و در خانه نشست / صحبت از رسم و ره دیگر کرد

دیوان پروین، ص ۱۹۷

یا:

ای نهال آرزو خوش زی که بار آورده‌ای / غنچه بـی‌باد صـبا گـل بـی‌بهار آورده‌ای

باغبانان تـو را امســال سـال خـرمی است / زین همایون میوه کز هر شاخسار آورده‌ای

دیوان پروین، ص ۴۵۸

کاربرد این‌گونه ردیف و همسانی آن با قافیه در شعر پروین زیاد نیست و توجه او به‌آرایشهای معنوی بیش از آرایشهای لفظی است.

شهریار

در دیوان شهریار[1] به‌جز مثنوی و شعر نو، تعداد ۳۴۲ شعر از قصیده، غزل، قطعه، دوبیتی و رباعی وجود دارد. از این تعداد، ۲۲۳ شعر دارای ردیف و ۱۱۹ شعر بدون ردیف است. در مجموع ۶۵ درصد شعرهای شهریار مردّف است.

ردیف در غزلهای شهریار بیش از دیگر قـالبها دیـده مـی‌شود، بـه‌طوری کـه از مـجموع ۱۸۵ غزل، تنها ۵۲ مورد بدون ردیف است که میانگین غزلهای مـردّف ۷۱ درصـد مـی‌باشد. از ۵۶ قطعه، ۳۶ مورد مردّف و ۲۰ مورد دیگر بدون ردیف است.

از مجموع ۶۸ قصیده، ۳۲ مورد ردیف ندارد و ۳۶ مورد مردّف می‌باشد.

از مجموع ۲۶ دوبیتی شهریار، ۱۴ دوبیتی مردّف است.

و بالاخره از هفت رباعی موجود ۲ رباعی مردّف می‌باشد.

این آمار نشان می‌دهد که شهریار به‌اهمیت ردیف پی برده و آن را برای غنی‌تر کردن موسیقی شعرش، بسیار به کار برده است.

مثنویهای شهریار در مجموع ۸۰۸ بیت می‌باشد که از این تعداد ۲۵۳ بیت دارای ردیف است

---

۱. **دیوان شهریار**، انتشارات زرین و نگاه، تهران، چاپ چهاردهم، ۱۳۷۳.

و ۵۵۵ بیت دیگر ردیف ندارد. به‌این ترتیب در مثنوی غلبه با ابیات بدون ردیف است. شاید علت این باشد که در مثنوی، شاعر برای پیدا کردن قافیه مشکل زیادی ندارد و ایستگاهی مطمئن نمی‌خواهد تا در سایه آن آسوده به‌قافیه بیندیشد.

شهریار شاعری تواناست، او همچنان‌که دراستفاده از لغات و ترکیبها نوآوری‌کرده، درآوردن ردیفها هم تنوع‌طلبی و نکته‌سنجی خاص خودش را داشته است. ردیفهای او از یک‌حرف و یک‌کلمه شروع می‌شود و تا جمله‌های فعلی و اسمی پیش می‌رود. جدول زیر بیانگر این تنوع کاربرد است:

نوع ردیف	غزل	قصیده	قطعه	دوبیتی و	مثنوی رباعی	مجموع
اسم	۷	۴	۱	-	۴	۱۶
فعل	۷۵	۲۲	۲۱	۱۸	۵۸	۱۹۴
حرف	۵	۲	۲	-	۷	۱۶
ضمیر	۷	۴	۱	-	۶	۱۸
قید	-	۱	-	-	-	۱
صفت	۶	-	-	۱	-	۷
ترکیبهای فعلی	۲۳	۳	۳	۷	۱۰	۴۶
ترکیبهای اسمی	۱۰	-	-	۱	۲	۱۳

ردیفهای فعلی در تمامی قالبها بیش از دیگر انواع ردیف به‌چشم می‌خورد، این امر به‌دو دلیل است:

اوّل آن که شعر شهریار شعری پویا و پرتحرّک است. او شاعری است که هم در دوره اوّل شاعری‌اش از عمق جان می‌سوخته و پویا شعر می‌گفته و هم در دوره دوم زندگیش. برای بیان تفکر و روحیه، ردیف فعلی مناسب‌تر است؛ چراکه فعل بیش از دیگر کلمه‌ها بر حرکت و عمل دلالت دارد.

دوم آن که، شاعر بیشتر جمله‌های مستقیم می‌آورد. در این موارد فعل در آخر جمله جای دارد:

ابری به ناله کز بر ماژاله می‌رود و از اشک ژاله گرد غم از لاله می‌رود

دیوان شهریار، ۸۳

از این شیطان که من دیدم کسی جان در نخواهد برد
وگر جان دربرد یک چند ایمان در نخواهد برد

دیوان شهریار، ۸۶

داغ یارانم به جان تازد که یاران را چه شد گل به درد آرد دلم کان گلعذاران را چه شد

دیوان شهریار، ۹۱

این جمله‌های مستقیم هنگامی که معنی می‌شود کلمه‌های زیادی پس و پیش نمی‌شود. حتی بسیاری از بیتها به‌خاطر همین ویژگی نیاز به‌معنی ندارد.

ردیف در هم‌آوایی شعر شهریار نقش بسیار دارد:

مست آمدم ای پیر که مستانه بمیرم مستانه در این گوشه میخانه بمیرم

دیوان شهریار، ۱۲۰

حرف میم ده بار در بیت تکرار شده است، چهار بار در ردیف، دو بار در قافیه، چهار بار در کلمه‌های دیگر. این هم حروفی، کلمات را الفتی دیگر می‌دهد. در شعر شهریار این هماهنگی بسیار به‌چشم می‌خورد:

هم‌آوایی در صامت «ر»:

عجب پایی گریزان دارد این عمر تو گو باران ریزان دارد این عمر

دیوان شهریار، ۱۹

هم‌آوایی در مصوت بلند «ی»:

هیچ آفریده‌ای به جمال فریده نیست این لطف و این عفاف به هیچ آفریده نیست

دیوان شهریار، ۳۰

بسامد مصوت بلند «ی» در ردیف و دیگر کلمات بیش از دیگر مصوتهاست و هم‌صدایی خوشی ایجاد کرده است:

هم‌آوایی در مصوت بلند «آ»:

ساقی از عکس جمال تو که در جام افتاد با دل سوخته در آن طمع خام افتاد

دیوان شهریار، ۳۹

مژده‌ای دل که تو را یار خریدار آمد دل به دلخواه تو و بخت تو را یار آمد
غرفه حسن چراغان کن و نازی بفروش کز تو هم مشتری عشق به بازار آمد

دیوان شهریار، ۷۳

هم‌آوایی در صامت «ش»:

هر آن‌که با غم عشقت شبی مجالس شد چراغ صد شبه و زینت مجالس شد

دیوان شهریار، ۴۰

شعور عقل چه سنجد به عشق شورانگیز   که عشق تا بدرخشید عقل بی حس شد

دیوان شهریار، ۴۰

در این دو بیت تکرار حرف «ش» باعث غنای موسیقی شعر شده است.

در شعر زیر صامت پایانی ردیف «ن» ٦ بار در بیت تکرار شده:

ننشسته تو در سفینه من   برخاسته‌ای به کینه من

دیوان شهریار، ۴۶

هم‌آوایی در صامت «م»:

خداحافظ ای دوستان عزیز   که زحمت از این خاک کم می‌کنیم

هوا دمبدم گرمتر می‌شود   اگر دیر ماندیم دم می‌کنیم

دیوان شهریار، ۱۲۱

هم‌آوایی در صامت «ح» و «هـ»:

تا من از حالتم حوالتهاست   حالتم بهترین حالتهاست

دیوان شهریار، ۳۴۸/۲

تو پیروزیت بر شمشیر جز با خون نخواهد شد   که غیر از کربلا راهی بر آن هامون نخواهد شد

دیوان شهریار، ۲۸۸

هم‌آوایی در صامت «ن»:

جز کتاب آسمانی هیچ قانون ماندنی نیست

پیش از آن در هیچ مکتب هیچ درسی خواندنی نیست

دیوان شهریار، ۴۴۰

گاه ردیفهای شعر شهریار برای پر کردن وزن شعر است و نقش معنایی کمی دارد، مانند:

از نیستان می‌کند آهم حکایت متصل   زان به لب دارم چو نی شیرین شکایت متصل

دیوان شهریار، ۷۱

کوره هم خاموش و ما سرکوب، و سندانی هنوز   پلیه‌ام سوراخ و این پروانه زندانی هنوز

دیوان شهریار، ۱۸۴

این کاربرد، اندک است، و در موارد بسیار، ردیف تداعی‌گر شاعر در ایجاد مفاهیم تازه است. ردیف به‌شهریار مجال، تأمّل بیشتر می‌دهد تا قافیه را در نظر بگیرد و در همنشینی این دو، مفهومی جدید بیافریند:

ردیف «آری» در شعر زیر چنین کرده است:

یکْ چشمکْ و از هر دو سرم خون هدر آری — کان تیر نظر یا بزنی یا به در آری
آدم کنی از عشقم و مستوجب جنّت — اما پدر عاشق بیچاره در آری
عشقت نه شکاری که به صد دام شود رام — باید که در این بادیه عمری به سر آری
در زیر پی رهگذران خاکْ شدم خاکْ — باشد که تو هم ای گل از این ره گذر آری
چون نای که لب بر لب جانانه بنالد — با همدمی از سوز دلم ناله بر آری

دیوان شهریار، ص ۱۳۸

زوج قافیه و ردیف، افزون بر موسیقی کناری شعر، معانی متعددی به‌دست داده‌اند که همین معانی مجازی به‌زیبایی شعر کمکْ کرده و در مضمون‌سازی به‌شاعر مدد رسانده است.

گاهی شاعر موضوع محوری شعرش را در کلمه‌ای خلاصه می‌کند و آن را ردیف شعر قرار می‌دهد و آن‌گاه پیرامون این محور، کلماتی رقصان می‌گذارد و به‌شعر زیبایی می‌بخشد و از این رهگذر است که ردیف یکی از طرفین تشبیه قرار می‌گیرد یا استعاره می‌شود.

غزل زیر چنین ویژگی در خود دارد:

از من چه طالعی است که با این شتاب عمر — بازم، نپرّد از لب بام آفتاب عمر
من لای چرخ و پرّه هنوز و به پیچ و تاب — جایی که آب ریخته از آسیاب عمر
ساییده رشته‌ای است که تابیده بر گلو — من تاب می‌خورم به نخی از طناب عمر
این لابه‌لا همه خفتان است و خاکْ غم — کمتر ورق بزن دلِ مسکین، کتاب عمر

در بیتهای بالا ردیف «عمر» در کنار قافیه تشبیهی فراهم آورده است. شاعر با همین ردیف در بیتهای زیر استعارهٔ مکنیه ایجاد نموده است:

خواب شباب بود که ما را فریب داد — نفرین بدان شباب که آمد به خواب عمر
اما گریستیم در آغوش یکدگر — گاهی اگر به خواب من آمد شباب عمر
دلگیریت مباد که من گیر کرده‌ام — درگیر و دار رفتن و در پیچ و تاب عمر

دیوان شهریار، ۶۴

ردیف در انواع شعر فارسی

ردیف در غزل

ردیف جزئی از شخصیت غزل است و کمتر غزل موفقی داریم که ردیف نداشته باشد. اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بگویند، موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند[1]. جدول زیر گویای این مدعاست و بر آن پای می‌فشارد که ردیف جزء جدانشدنی غزل فارسی است.

این جدول همچنین نشانگر این است که ردیف در سبک هندی بالاترین کاربرد را دارد. از شاعران سبک عراقی، خاقانی و عطار بیش از همه در کاربرد ردیف هنرنمایی کرده‌اند. پس از این دو حافظ، سعدی، سنایی و مولوی قرار می‌گیرند. چنین بسامد بالایی از ردیف در هیچ قالب شعری دیگر دیده نمی‌شود.

دکتر شفیعی در **موسیقی شعر** می‌نویسد: «هرچه غزل کامل‌تر می‌شود میانگین ردیف بالاتر می‌رود»[2] اما چنان که می‌بینید آمار، این سخن را تأیید نمی‌کند. چرا که اگر چنین می‌بود، حافظ باید بیش از خاقانی و عطار ردیف می‌داشت. همچنین سعدی باید بیش از این دو شاعر ردیف به کار می‌برد. اگر ردیف با تکامل غزل بیشتر می‌شد می‌بایست مولوی بیش از سنایی و خاقانی و عطار شعر مردّف می‌داشت. حال آن‌که بررسی دقیق دیوانها چنین نشان نمی‌دهد. بسامد بالای ردیف در شعر شاعران سبک هندی و در شعر خاقانی به تصنع و تکلف شعر آنها هم برمی‌گردد. از آنجا که شعر شاعران غزل‌سرا در بخش «سیر و تحول ردیف» بررسی شده است، از گفتگوی بیشتر در مورد آنها پرهیز می‌کنیم.

---

۱. **موسیقی شعر**، ص ۱۵۶.

۲. همان جا، ص ۱۵۷.

بسامد ردیف در غزل فارسی

نام شاعر	تعداد غزل	غزل مردّف	درصد
طالب کلیم کاشانی	۵۹۰	۵۷۴	٪۹۷
کلیم همدانی	۵۹۰	۵٦۵	٪۹۵
صائب تبریزی	۵۳۴۹	۵۰۷۸	٪۹۴/۹
خاقانی	۳۰۰	۲۷۸	٪۹۲
عطار	۵۷۲	۵۳۰	٪۹۲
حافظ	۴۹٦	۴۲۷	٪۸٦
سعدی	۵۸۰	۴۹۰	٪۸۴
سنایی	۴۰۸	۲۵٦	٪٦۲
مولوی	۱۹۴۹	۱۱۸۵	٪٦۰

ردیف در قصیده

نام شاعر	تعداد قصیده	قصیده مردّف	درصد
خاقانی	۱۳۲	۱۰۰	٪۷۵
شهریار	٦۸	۳٦	٪۵۲
سنایی	۳۱۱	۱۵۴	٪۴۹
بهار	۳۳۴	۱۲۴	٪۳۷
انوری	۲۰۷	۷۴	٪۳۵
منوچهری	۸۹	۲۴	٪۲٦
مسعود سعد	۳۱۳	۷۸	٪۲۴/۸
امیر معزی	۴۰۳	۱۰۰	٪۲۴/۸
رودکی	۱۳٦	۳۱	٪۲۲
ناصرخسرو	۲۷۸	۵٦	٪۲۰
عنصری	٦۴	۸	٪۱۲/۵
فرخی سیستانی	۲۱۴	۱۴	٪٦/۵

در جدول بالا بسامد ردیف در شعر شاعران قصیده‌سرا نشان داده شده است. شاعری که بیش از همه ردیف دارد نامش در ابتدا آمده است و به‌ترتیب بسامد ردیف، نام شاعران ذکر شده است. خاقانی در غزل بیشترین ردیف را پس از شعرای سبک هندی دارد. او در اینجا هم با ۲۳٪ فاصله از

شهریار در مرتبه اوّل شعرای قصیده‌سرا است. خاقانی در دوره‌ای شعر می‌گوید که تصنع و تکلف با شعر فارسی درآمیخته است. این عادت او را بر آن می‌دارد که در کنار توجه به‌معنا و مفهوم به‌آرایشها و تکلفها هم روی بیاورد.

ردیف قصاید فارسی، بیشتر از واژه‌های کوتاه و ساده است. کمتر قصیده‌ای دیده می‌شود که ردیف طولانی داشته باشد. ردیفهای قصیده بیشتر فارسی است که در بخش «ردیف، ویژگی شعر فارسی» گفته شد. تنها ردیفهای اسمی که ناگزیر هم می‌باشد، عربی است و بس. بررسی بیشتر ردیف شعر شاعران قصیده‌سرا در بخش «سیر و تحول ردیف در شعر فارسی» آمده است.

ردیف در مثنوی

ردیف در مثنوی حضوری جدی دارد. شاید چنین انتظار نرود ولی نتیجه تحقیق می‌گوید که ردیف همپای قافیه در مثنوی نقش دارد. در یک دیوان غزل یا قصیده به‌تعداد غزلها، ردیف می‌تواند باشد، اما در مثنوی به‌تعداد بیتهای آن می‌تواند ردیف وجود داشته باشد. قافیه مثنوی در هر بیت تغییر می‌کند. شاعر به‌تبع آن می‌تواند دگرگونیهایی ایجاد کند و با آوردن ردیف و غنی ساختن قافیه، موسیقی شعرش را زیبا کند. بررسی، چنین نشان می‌دهد که اگر شاعر در مصرع اوّل بیت خود ساختهای زیر را داشته باشد، بیت دوم مثنوی او معمولاً با تکرار همان ساخت ردیف را ایجاد خواهد کرد:

۱ - فعل ربطی «است، بود، شد»، در بیشتر بیتها نشان می‌دهد که اگر مصرع اوّل به‌این فعلها پایان پذیرد، در مصرع دوم مناسب با کلمه ماقبل آن قافیه‌ای آمده و این کلمه‌ها ردیف شعر خواهد شد. مانند:

تا کرمش در تتق نور بود — خار زگل نی زشکر دور بود ...
با جبروتش که دو عالم کم است — اول ما و آخر ما یک دم است
کز ازلش علم چه دریاست این — تا ابدش ملک چه صحراست این
کشمکش هر چه درو زندگی است — پیش خداوندی او بندگی است
روضه ترکیب تو را حور ازوست — نرگس بینای تو را نور ازوست
چونکه به جودش کرم آباد شد — بند وجود از عدم آزاد شد

مخزن‌الاسرار، ۳۴

و:

رفت در مسجد سوی محراب شد — سجده‌گاه از اشک شه پر آب شد
چون خرید او را برخوردار شد — آن کنیزک از قضا بیمار شد
جان من سهل است جان جانم اوست — دردمند و خسته‌ام درمانم اوست
هریکی از ما مسیح عالمی است — هر الم را در کف ما مرهمی است
ترک استثنا مرادم قسوتی است — نه همین گفتن که عارض حالتی است
آن کنیزک از مرض چون موی شد — چشم شه از اشک خون چون جوی شد ...
عشق خواهد کین سخن بیرون بود — آینه غماز نبود چون بود

مثنوی، دفتر اوّل، صص ۱۰ و ۱۱

برداشتن این بیتها از یک یا دو صفحه مخزن‌الاسرار و مثنوی مولانا، گواه این مدعاست.

۲ ـ اگر فعل مجهول در مصرع اوّل آمده باشد معمولاً فعل اصلی قافیه خواهد شد و فعل کمکی آن ردیف قرار خواهد گرفت؛ مانند:

خط هر اندیشه که پیوسته شد — در پر مرغان سخن بسته شد

مخزن‌الاسرار، ص ۷۸

چون کفش از نیل فلک شسته شد — نیل گیا در قدمش رسته شد

همان، ص ۱۱۹

۳ـ اگر «ای» به‌جای «استی» آمده باشد، همین واژه معمولاً ردیف خواهد شد؛ مانند:

چون بخارا می‌روی دیوانه‌ای — لایق زنجیر و زندان خانه‌ای

مثوی، د ۳، ص ۱۷۶

یک درم است اینکه بدو بنده‌ای — یک نفس است آنچه بدو زنده‌ای

مخزن‌الاسرار، ص ۱۲۴

بارکش زهد شود ارتر نه‌ای — بار طبیعت مکش ار خر نه‌ای

همان، ص ۲۳۵

عقل تو جانی است، که جسمش توای — جان گنجی که طلسمش توای

همان، ۲۳۱

۴ـ وقتی «ند»، «ید»، «یم»، «ییم» و شناسه‌های دیگر به‌جای فعل در پایان مصرع اوّل بیاید، معمولاً در مصرع دوم ردیف خواهد شد:

پس گریزند و تو را تنها هلند — گرچه اندر لاف سحر بابلند

مثنوی، د ۳، ص ۱۸۵

لایق این حضرت پاکی نهاید   نیشکر پاکان شما خالی نهاید

همان، ص ۱۴۰

زین سبب بدکاهل محنت شاکرند   اهل نعمت طاغی‌اند و ماکرند

همان، ص ۱۴۰

۵- وقتی در پایان مصرع اوّل فعل «ماضی نقلی، ماضی بعید، ماضی التزامی» باشد، معمولاً فعل کمکی آنها ردیف خواهد شد؛ مانند:

ماکه نظر بر سخن افکنده‌ایم   مردهٔ اوییم و بدو زنده‌ایم

مخزن‌الاسرار، ص ۷۹

در میان بحر اگر بنشسته‌ام   طمع در آب سبو هم بسته‌ام

مثنوی، د ۳، ص ۹۴

ملک طبیعت به سخن خورده‌اند   مهر شریعت به سخن کرده‌اند

مخزن‌الاسرار، ص ۷۹

۶- معمولاً وقتی همکرد «کرد» در پایان مصرع اوّل می‌آید در مصرع دوم هم تکرار شده، ردیف شعر می‌شود؛ مانند:

چون قلم آمد شدن آغاز کرد   چشم جهان را به سخن باز کرد

مخزن‌الاسرار، ص ۷۳

چون گهر عقد فلک دانه کرد   جعد شب ازگرد عدم شانه کرد

همان، ص ۳۴

صابریی کان نه به او بود کرد   هر جو صبری درمی سود کرد

همان، ص ۱۵۶

باغ سخا را چو فلک تازه کرد   مرغ سخن را فلک آوازه کرد

همان، ص ۳۵

ساختهای دیگری را هم می‌توان نشان داد که ردیف‌ساز است. مانند «می، همی، وار، سان، همو، ورا و ...» که در مثنویها، با توجه به‌وزن آنها مختلف است.

در این تحقیق کاربرد ردیف در مثنویهای مشهور مورد توجه بوده است. در بررسی به‌عمل آمده مشخص شده است که مخزن‌الاسرار با ۵۱٪ بیشترین ردیف و شاهنامه فردوسی با ۱۲٪ کمترین بیتهای مردّف را دارد. جدول زیر نشان‌دهنده این کاربردهاست:

کاربرد ردیف در مثنوی

نام کتاب	بیتهای بررسی شده	بیتهای مردّف	درصد
مخزن‌الاسرار نظامی	۳۲۰	۱۶۵	٪۵۱
منطق‌الطیر	۴۶۰	۱۹۳	٪۴۱
حدیقةالحقیقه	۱۱۰۰	۲۸۶	٪۲۶
لیلی و مجنون نظامی	۴۷۰	۱۲۰	٪۲۵
بوستان سعدی	۳۵۰	۷۱	٪۲۰/۲۸
مثنوی مولانا	۲۷۰۰	۵۴۷	٪۲۰/۲۵
شاهنامه فردوسی	۵۵۰۰	۶۸۲	٪۱۲

هریک از مثنویها در کاربرد ردیف ویژگیهای خاصی دارند که به‌بررسی آنها می‌پردازیم. ابتدا از شاهنامه فردوسی شروع می‌کنیم. این اثر گرانقدر در ۱۲٪ بیتهایش ردیف دارد. در میان ردیفهای فردوسی بیشتر فعلهای ربطی دیده می‌شود. پس از فعل ربطی، فعلهای خاص و ضمایر، ردیفهای او هستند.

ردیفهای فردوسی به کمک وزن بیرونی شعر آمده‌اند. می‌دانیم که شاهنامه در بحر متقارب سروده شده است و رکن آخر آن «فعول» می‌باشد. در میان ردیفهای انتخابی فردوسی کلمات بسیاری هستند که همین وزن را دارند» از آن جمله است: «کنیم، تو را، برند، مرا، منند، منم، نشان، نبود، بدیم، ازوست، تواند، دهد، همه، زبید، نبود، بدوی، کنید، کنند، نیافت، شدی» و بیش از همه ردیفهایی چون «ورا، همی، شدند، بُوَند، بُدی، شدیم و نبود» این ردیفها در شاهنامه بسامد بالایی دارند. در شاهنامه فردوسی «بین ردیف و قافیه همخوانیهای مستقیم دیده می‌شود. بدین صورت که برخی حروف در قافیه و ردیف تکرار می‌شود و می‌توان گفت که بین آنها نوعی جناس وجود دارد؛ مانند واژه‌های «بید» و «بیدار» در این بیت:

میان بسته دارید و بیدار بید همه در پناه جهاندار بید (۱، ۱۲۱ م)

قافیه «کاستی و راستی» با ردیف «است» همخوانی زیبایی دارد:

چو شاه از تو خشنود شد راستی است وزو سر بپیچی همه کاستی است»[۱]

(۸، ۳۱۸ م)

---

۱. **بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی برپایه قافیه و ردیف**، نقیب نقوی، پایان‌نامه دوره دکتری، استاد راهنما دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه فردوسی مشهد، خرداد ۱۳۷۶، صص ۲۱۰ و ۲۱۱.

فردوسی در مواردی موسیقی ردیف را از طریق آوردن قافیه متجانس جبران می‌کند. این‌گونه قافیه آنقدر غنی است که نیازی هم به‌ردیف ندارد. این قافیه‌های متجانس گاه از نوع جناس تام است مانند:

خرد بهتر از هر چه ایزدت داد ستایش خرد را به از راه داد (ص ۴)
از ایشان پسند آمدش کار کرد به افراسیاب آن زمان نامه کرد (ص ۳۰۴)
رخش تنگ بگرفت و یک بوسه داد بدو کش نبود آگه از ترس و داد (ص ۳۹۷)

این نوع قافیه همسانی کامل دارد. نمونه‌های دیگری دیده می‌شود که یک زوج قافیه حرفی بر دیگر بیشتر دارد و جناس زاید است؛ مانند:

که هر بامدادی چون زرین سپر زمشرق برآمد فروزنده سر (ص ۷)
بر و بوم ایران دو رویه مراست بباید شنیدن سخنهای راست (ص ۳۰۵)

گاه دو واژه قافیه با یکدیگر جناس خط دارند؛ مانند:

وگر شب نمایش کند پیشتر تو را روشنایی دهد بیشتر (ص ۷)

در قافیه شاهنامه بیش از همه جناس مضارع و لاحق دیده می‌شود؛ مانند:

چو کسری نشست از بر تاج عاج به سر بر نهاد آن دل افروز تاج
...کز وی است نیک و بد و ننگ و نام ازو مستمندیم ازو شادکام
به فرمان او تابد از چرخ، هور ازوی است فرّ و بدویست زور
... به تخت مهی بر، هر آنکس که داد کند در دل او باشد از داد شاد
زما هر چه خواهید پاسخ دهیم به خواهشگران روز فرخ نهیم
اگر پادشا را بود پیشه داد شود بی‌گمان هر کس از داد شاد
از امروز کاری به فردا ممان که داند که فردا چه گردد زمان
گلستان که امروز باشد ببار چو فردا چنین گل نیاید بکار
پس زندگی یاد کن روز مرگ چنانیم با مرگ چون باد و برگ
هر آن کس که در کار سستی کنی همی رای ناتندرستی کنی

شاهنامه فردوسی، ۱۷۴۹

بیتهای بالا همه به‌طور تصادفی انتخاب شده است و از میان بیست بیت، ده بیت آن قافیه‌ای با این جناس دارد. این بسامد بالا نشان‌دهنده توجه بسیار فردوسی به‌موسیقی کناری شعر است.

گاه فردوسی به‌جای ردیف از حاجب برای زیبایی قافیه شعر بهره می‌برد؛ مانند:

زمانی به باد و زمانی به میغ زمانی به خنجر زمانی به تیغ (ص ۶۰۴)

و گاه آن را به‌همراه ردیف می‌آورد:

بـر آرام بـر کـین چـه جـویی هـمی گل زهر خیره چه بویی همی (ص ۸۰۳)

حدیقة‌الحقیقه

پس از شاهنامه به‌حدیقة‌الحقیقه سنایی می‌رسیم. این مثنوی ۲۶/۱٪ بیتهای مـردّف دارد. حدیقه بیش از شاهنامه و مثنوی مولوی و بوستان ردیف دارد. فعل «است» و اشتقاقهای آن، یک‌سوم ردیفهای حدیقه را شکل می‌دهند. دیگر فعلهای ربطی هم بسامد بالایی دارند. «کرد، کردی، کند، نکند، می‌کند، کردند» و دیگر اشتقاقهای مصدر «کردن» بسیار زیاد در ردیفهای حدیقه دیده می‌شود. این مصدر بیشترین همکرد فعلهای مرکب را شکل می‌دهد و سنایی از آن بسیار استفاده کرده است. حدیقه سنایی بر وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلن» در بحر خفیف سروده شده است. در میان ردیفهای حدیقه واژه‌هایی که برابر با دو هجای «فعلن» باشند و این هجای آخر را پر کنند بسیار هستند؛ مانند: «آمد، آید، گویند، برگرد، باشد، دارد، کرده، کردند، داری، بشنو، ندهد، نرسد، خوشند، آورد، مانده، دیدند، کردی، داند، نکند، افتد، بودند، گشته، باشد، گردد، بودی، ...» این واژه‌ها کم نیستند و نشان می‌دهند که سنایی در این وزن ناهموار و خشن برای به‌سامان بردن موسیقی بیرونی شعر از ردیف بهره‌ها برده است. شاید یکی از دلایل کاربرد بالای ردیف در شعر او همین باشد.

ردیفهای غیرفعلی در حدیقه بسیار کم دیده می‌شود، آنچه وجود دارد واژه‌هایی چون: «جنان، جهان، حق، روی، خلق، سخن، تو، من، ما، خویش، باز، درون، هنوز» است. بنابراین از نظر نوع واژه‌های به کار رفته تنوع و تحوّلی در ردیفهای حدیقه دیده نمی‌شود و همان سادگی و بی‌پیرایگی ردیفهای سبک خراسانی را دارد. در شعر سنایی همانند شعر فردوسی موسیقی ردیف، گاه با آوردن قافیه متجانس جبران می‌شود و بیت بدین وسیله زیبا و برجسته می‌گردد. به‌خصوص در جناسهای تام که همسانی لفظی و ناهمسانی معنایی، خود نوعی برجسته‌سازی ایجاد می‌کند؛ مانند:

جـز ز روی کـمال و عـقل و خـرد سه گز اطلس به نه درم که خرد (ص ۳۱۰)

عـزّت عـقل هست سـوی روان نزد روشن ضمیر پاک روان (ص ۳۱۰)

اسـم خـوانـده بـه فـعل آمـده بـاز همه خاموش و صید جوی چو باز (ص ۴۹۰)

گاه از دیگر جناسها بهره می‌برد:

شـه بـرای امـید جـان و خـرد آنکه او را به جان و دیده خرد (ص ۶۳۰)

وز سـباحت اگـر چـه اسـتادی پیش من زین قبل براستادی (ص ۳۱۰)

مخزن‌الاسرار

در مثنوی مخزن‌الاسرار ۵۱٪ بیتها مردّف است و بالاترین بسامد کاربرد ردیف در میان مثنویهای فارسی است. نزدیکترین مثنوی به‌او منطق‌الطیر با ۴۱٪ است. دیگر مثنویها همه کمتر از ۲۶٪ ردیف دارند.

افزون بر بسامد بالا، در ردیفهای مخزن‌الاسرار تنوع خاصی هم دیده می‌شود. فعل تام در ردیفهای او بیشتر و متنوعتر از دیگر مثنویهاست. در میان ردیفهای فعلی او فعلهای امر برجستگی خاص دارد و کاربرد نسبتاً بالایی هم دارد؛ مانند:

رنجه مشو راحت رنجور باش   یک نفس از محتشمی دور باش (ص ۱۳۳)
داد کن از همّت مردم بترس   نیم شب از بانگ تظلّم بترس (ص ۱۴۰)
ز آمدن مرگ شماری بکن   می‌رسدت دست حصاری بکن (ص ۱۴۲)
پیرزنان را به سخن شاد دار   این سخن از پیرزنی یاد دار (ص ۱۴۳)
گوش به دریوزه انفاس دار   گوشه‌نشینی دو سه را پاس دار (ص ۱۴۳)
چون تو همایی شرف کار باش   کم خور و کم گوی و کم آزار باش (ص ۱۶۱)
بشنو از این پرده و بیدار شو   خلوتی پرده اسرار شو (ص ۱۶۲)
دست وفا در کمر عهد کن   تا نشوی عهدشکن جهد کن (ص ۱۶۶)

موضوع کتاب می‌طلبد شاعر در پندهای حکیمانه‌اش از فعل امر بسیار استفاده کند. این زمینه در شاهنامه و منطق‌الطیر نیست و در حدیقه کم است و به‌همین خاطر فعلهای امر هم در آنها کمتر دیده می‌شود. در همین مثالهای اندک، تأثیر موسیقی و عاطفی این فعلها و تنوع آنها کاملاً آشکار است.

ردیفهای اسمی او کم است اما واژه‌هایی است چون «گل، دل، عشق، ...» که در مثنویهای پیش از او کم‌سابقه است. نظامی در مخزن‌الاسرار بسیار به‌زیبایی موسیقی شعر توجه دارد. او برای حکمت و پند که وزنی آرام و سنگین می‌طلبد، وزنی رقصان «-UU--UU--U-» (مفتعلن مفتعلن فاعلن) برگزیده است. وزنی که در رقص و سماع عاشقانه مولانا بیشتر به کار رفته و مفید چنان معانی و فضاهایی است.

نظامی در غنی کردن موسیقی کناری شعرش دقت و اصرار خاصی دارد. هریک از بندهای مخزن‌الاسرار را که می‌خوانیم چنین است. شاعر یا با همسانی حروف قافیه و ایجاد اعنات در قافیه، موسیقی شعر را زیبا کرده است یا این که ردیف را با قافیه ضعیف همراه کرده است و از این طریق نوایی خوش به‌شعرش داده است. بیتهایی از یک بند مخزن‌الاسرار این ویژگی را به‌خوبی نشان می‌دهد:

جنبش اول که قلم بر گرفت   حرف نخستین زسخن در گرفت

پرده خلوت چو برانداختند / جلوه اول به سخن ساختند
تا سخن آوازه دل در نداد / جان تن آزاده به گل در نداد
چون قلم آمد شدن آغاز کرد / چشم جهان را به سخن باز کرد
بی‌سخن آوازه عالم نبود / این همه گفتند و سخن کم نبود
در لغت عشق سخن جان ماست / ما سخنیم این طلل ایوان ماست
خط هر اندیشه که پیوسته شد / در پر مرغان سخن بسته شد
نیست درین بیشه نوخیزتر / موی شکافی ز سخن تیزتر
... گه به نوایی علمش بر کشند / گه به نگاری قلمش در کشند
او ز علم فتح نماینده‌تر / وز قلم اقلیم گشاینده‌تر

مخزن‌الاسرار، ۷۸

اعنات در قافیه همان می‌کند که ردیف می‌کند؛ چرا که همسانی‌های قافیه را بیشتر کرده و از این طریق موسیقی خوش می‌آفریند. این نوع اعنات با اعنات در کلمه متفاوت است؛ آن‌جا که شاعر «عید» را صد بار در صد بیت دیوانش می‌آورد[1] یا «شتر» را در همه بیتهایش التزام می‌کند[2] یا «مو» را ۱۳ بار در ۱۳ بیت همراه می‌کند[3] یا «انگشتر» را در تمامی بیتهای شعرش می‌آورد[4]، اعنات در کلمه است و شاعر را به‌زحمت می‌اندازد، ولی اعنات در قافیه شاعر را بیشتر به‌شوق می‌آورد و با گرمای بیشتر شعر را به‌پیش می‌برد.

نظامی در همراهی ردیف و قافیه دقت دیگری هم دارد و آن این که سعی می‌کند میان این جفت واژه همسانی برقرار کند. این همسانی گاه در واکهای پایانی است و بسیار زیباست؛ مانند:

کوش کزین خواجه غلامی رهی / تا چو نظامی ز نظامی رهی (ص ۳۰)
صابریی کان نه به او بود کرد / هر جو صبری درمی سود کرد (ص ۳۰)

علاوه بر کاربرد بسیار ردیف، نظامی در مخزن‌الاسرار حاجب هم بسیار به کار می‌برد؛ مانند:

کز ازلش علم چه دریاست این / تا ابدش ملک چو صحراست این
کشمکش هرچه درا زندگی است / پیش خداوندی او بندگی است
روضه ترکیب تو را حور ازوست / نرگس بینای تو را نور ازوست (ص ۳۴)

---

۱. **دیوان خاقانی**، خاقانی شروانی، به‌کوشش سید ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۶۸، ص ۲۲۱.
۲. **دیوان ظهیر فاریابی**، با فهرست کامل و مقدمه و تصحیح، به‌اهتمام هاشم رضی، انتشارات کاوه (بی‌تا)، ص ۲۸۲.
۳. **دیوان اشعار ابن یمین فریومدی**، به تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد، انتشارات کتابخانه سنایی، ص ۵۴۵.
۴. **دیوان ملک‌الشعرای بهار**، ج ۱، ص ۶.

گر سر چرخ است پر از طوق اوست گر دل خاک است پر از شوق اوست (ص ۳۶)

در لیلی و مجنون نظامی ۲۵٪ بیتها مردّف است. این آمار کمتر از نصف مخزن‌الاسرار است، چراکه در مخزن‌الاسرار ۵۲٪ بیتها مردّف می‌باشد. اختلاف در بسامد ردیف به‌موضوع کتابها برمی‌گردد. در مخزن‌الاسرار شاعر با اخلاق و حکمت سروکار دارد و می‌خواهد تلخی و ناپسندی پند را با لعاب خوش قافیه و ردیف از بین ببرد، اما در لیلی و مجنون موضوع، خود جذبه بسیار دارد. صحنه‌ها عاشقانه و دلپذیر است و نیازی به‌زیبایی بسیار نیست. دلیل دیگر هم این می‌تواند باشد که در لیلی و مجنون، شاعر متن عربی را پیش رو دارد و به‌فارسی برمی‌گرداند، متن عربی از ردیف بی‌بهره است و از طرفی بازآفرینی داستان روانتر و سریعتر پیش می‌رود و تأمل شاعر کمتر است؛ اما در مخزن‌الاسرار، شاعر در هربیت تأمل می‌کند، مضمون فراهم می‌آورد و قالب مناسب می‌یابد و سخن می‌راند. در لیلی و مجنون تکرار از لونی دیگر و نوعی دیگر است؛ تکرار در آغاز مصرعها و بیتهاست. نظامی گاه در چندین بیت یک اسم را تکرار می‌کند و بدین وسیله زمینه تنوع بخشیدن به‌مضامین را فراهم می‌آورد. این تکرار برآمده از التذاذ عاشق یا معشوق در گفتن نام دیگری است یا التذاذ شاعر است در بیان نام شخصیتهای مورد علاقه‌اش. پیداست که «لیلی» و «مجنون» دو اسمی هستند که بیشترین کاربرد این تکرار را به‌خود اختصاص می‌دهند[1].

در لیلی و مجنون به‌مانند مخزن‌الاسرار «فعل امر» دیده نمی‌شود و موضوع کتاب هم اقتضا نمی‌کند. فعلهای خاص او بیشتر فعل مضارع است. این فعل زمان گسترده‌تری را دربر می‌گیرد و برای فضاسازی داستان مناسب است.

کاربرد حاجب که خود نوعی ردیف است، در لیلی و مجنون کم نیست. واژه‌هایی که حاجب می‌شوند متنوع می‌باشند؛ مانند:

شد صبح منیر باز خندان خورشید نمود باز دندان (ص ۱۴۶)
آن سایه که از چراغ دور است آن سایه که او چراغ نور است (ص ۲۹)
صاحب تویی آن دگر غلامند سلطان تویی آن دگر کدامند (ص ۲۶)
او شد سوی آشیانه خویش زید آمد سوی خانه خویش (ص ۳۰۷)

منطق‌الطیر

منطق‌الطیر عطّار، از دیگر مثنویهای مشهور فارسی است. در این مثنوی ۴۱٪ بیتها مردف

---

۱. برای مثال رجوع کنید به: بند ۱۵ و بند ۲۳.

می‌باشد. منطق‌الطیر از این نظر در میان مثنویهای مشهور، پس از مخزن‌الاسرار مرتبه دوم را دارد.

ردیفهای این اثر بیشتر فعل است. فعلهای ربطی و خاص تقریباً برابر است. به‌همین دلیل ردیفها کمی متنوعتر از شاهنامه و حدیقه و مثنوی مولاناست. با آن‌که در مثنویهای یاد شده بیشتر فعل ربطی دیده می‌شود. در این اثر فعلهای خاص و متنوع چون: «بداشت، کرد، آمدند، یافتند، رسم، مسوز، مانده‌ام، بکن، ساختی، داری، می‌دیدی، او فکند، رسی، کشید، ماندی، بگفت، ...» دیده می‌شود. ردیفهای غیرفعلی منطق‌الطیر بسیار کم است و قابل یادآوری هم نیست.

کاربرد ردیف در بخشهای مختلف منطق‌الطیر بسیار متفاوت است. در مقدمه کتاب که در توحید و نعت پیامبر (ص) می‌باشد، پنجاه درصد بیتها مردّف است. در بخش «عذر آوردن مرغان» حدود ۳۰٪ بیتها مردّف می‌باشد. این دوگانگی به‌فضای سخن باز بسته است. در آن‌جا که ردیف کمتر است، جنبه داستانی کتاب قویتر است و شعر روانتر و بی‌پیرایه‌تر به‌پیش می‌رود.

عطار گاه موسیقی کناری شعرش را با قافیه متجانس غنی می‌کند؛ مانند:

چون تهی کردی به یک می پهلوان دوستکانی چون خوری با پهلوان (ب ۱۰۶۳)
خسروی در دشت شد با یوز و باز آن دو روبه را ز هم افکند باز (ب ۲۰۲۴)
چون نماند هیچ مندیش از کفن برهنه خود را در آتش در فکن (ب ۴۰۱۳)

از کاربردهای نادر او شعر مردّف بدون قافیه است؛ مانند:

نیست محرم نفس کس این جایگاه در نگنجد هیچ کس این جایگاه (ب ۴۰۰۴)
هر که بویی یافت از خاک درش کی به رشوت باز گردد از درش (ب ۲۰۱۵)

مثنوی مولانا

مثنوی مولوی ۲۰/۲۵ درصد بیت مردّف دارد. این آمار از تمامی دفترها برداشته شده است. مولوی ردیف را بسیار طبیعی و صمیمی و براساس نیاز زبان و بیان به‌کار داشته است. ردیفهای او بیش از همه، فعل ربطی است. از ۵۴۷ ردیف شمارش شده، ۱۷۵ بار فعل «است» ۶۴ بار فعل «شد» و ۴۵ بار فعل «بود» به‌عنوان ردیف به‌کار رفته است. بنابراین نیمی از ردیفهای شعر او فعل ربطی است. دیگر ردیفهای او همگی ساده وکوتاه و از واژه‌های پرکاربرد در ردیف دیگر مثنویهاست.

مولانا آن‌جا که قافیه‌های زیبایی ساخته و آورده، از ردیف کم‌تر بهره برده است:

همچو دیو از وی فرشته می‌گریخت
بهر نانی چند آب چشم ریخت (دفتر ۲، ب ۱٦)

گـوش خـر بـفروش و دیگـر گـوش خـر
کین سخن را درنیابد گوش خر (دفتر ۲، ۱۰۵)
روح او بـا روح شـد در اصـل خـویش
پیش ازین تن بود هم پیوند خویش (دفتر ۲، ۱۰۵)
نـیست وش بـاشد خـیال انـدر روان
تو جـهانی بـر خـیالی بـین روان (دفتر ۱، ۷۱)

در میان بیتهای مثنوی گاه به بیتهایی می‌رسیم که فقط ردیف دارد و از قافیه بی‌بهره است؛ مانند:

آن فـقیری کـو زمـعنی بـوی یـافت
دست ببریده همی زنبیل بافت (دفتر ۳، ۳۰۲۳)
صـدق تـو آورد در جـستن تـو را
جستنم آورده در صدقی مرا (دفتر ۲، ۳۰۷)

شعرهای مردّف بی‌قافیه، خود بر اهمیّت ردیف در موسیقی شعر تأکید دارد و بیانگر آن است که ردیف یک تنه می‌تواند موسیقی کناری شعر را شکل دهد.

در مثنوی مولانا ردیف در همه‌جا به‌یک اندازه به‌کار نرفته است؛ «در قسمت آغاز کتاب که جنبه شعری و عاطفی فوق‌العاده دارد، از ۵۰ بیت ۱۳ بیت آن بی‌ردیف است و در مواردی که مطلبی را می‌خواهد منظوم کند بی‌آن‌که به‌جنبه‌های عاطفی و شعری توجه داشته باشد اغلب از این میزان، یعنی زیادی ابیات مردّف کاسته می‌شود. مثلاً در تـفسیر حـدیث «ان الله خـلق المـلائکه و رکب فیهم العقل» و تفسیر آیه‌ای پس از آن، در میان ۵۰ بیت، ۳۷ بیت آن بی‌ردیف است و موارد این شمارش و بررسی آن بی‌هیچ توجه قبلی و محاسبه خاص انتخاب شده، نشان می‌دهد که در مثنوی نیز شاعران استاد و بزرگ جایی که خواسته‌اند از موسیقی کلام برای تأثیر در عواطـف و احسـاسات خواننده استفاده کنند، نقش عجیب و مؤثر ردیف را نادیده نگرفته‌اند و از آن سودها جسته‌اند»[۱].

بوستان سعدی

در بررسی مثنویهای فارسی به‌بوستان سعدی می‌رسیم. این کتاب ۲۸/۲۰٪ ابیات مـردّف دارد. ردیفهای آن بیشتر فعلی و از واژه‌های پرکاربرد است و به‌نظر می‌رسد که سعدی از ردیفهای

---

۱. موسیقی شعر، ص ۱۵۹.

فعلی در پر کردن وزن شعرش بهره بسیار برده است، چرا که واژه‌هایی چون «کنم، مباش، گرفت، شوی، نهی، نیم، بود، بساخت، تنت، کنیم، نکرد، فتاد، گذشت، بیار، مکن، کند، ...» همه بر وزن «فَعَل»، رکن پایانی شعر اوست.

۲۱ بیت بوستان مردّف، به «اسم» است؛ اسمهایی چون «دوست، مرد، خَلق، دل، خُلق و آینه». سه بیت مردّف به‌صفت است. ۱۹ بیت مردّف به‌حرف است. در میان حروف بیش از همه حرف «را» با سیزده بار، در جایگاه ردیف دیده می‌شود. ردیفهای حرفی ارزش تداعی معانی ندارند و تنها در پر کردن وزن شعر جای دارند و نقش ایفا می‌کنند.

ردیفهای بوستان گاه در ایجاد مجازها و کنایه‌ها نقش دارند و تداعی‌گر ایجاد این صور هستند؛ مانند:

ز فرمانبرانم کسی گوش داشت — که آغوش رومی در آغوش داشت (ب ۳٦۰)

سخن گفت و دامان گوهر فشاند — به نطقی که شه آستین بر فشاند (ب ۳۲۳)

توانم که تیغ زبان بر کشم — جهانی سخن را قلم در کشم (ب ۲۵۳۳)

نپندارم اربنده دم در کشد — خدایش به روزی قلم در کشد (ب ۲٦۳۸)

تو را آتش عشق اگر پر بسوخت — مرا بین که از پای تا سر بسوخت (ب ۱۹۷۱)

در بوستان همچون مخزن‌الاسرار، فعلهای امر در ردیف دیده می‌شود، چرا که این کتاب درس اخلاق و زندگی است و شیخ شیراز آنچه می‌خواهد بشود را می‌گوید و طبیعی است در این میان امر هم جایگاه خاصی دارد.

به‌امیر می‌گوید:

بزرگی و عفو و کرم پیشه کن — ز خردان اطفالش اندیشه کن (ب ۷۴٦)

نخفته است مظلوم ز آهش بترس — ز دود دل صبحگاهش بترس (ب ۷۵۱)

از امر در معنای دعا بهره می‌برد و خطاب به‌خداوند می‌گوید:

به پاکان کز آلایشم دور دار — وگر ذلتی رفت معذور دار (ب ۳۹۳۲)

چراغ یقینم فرا راه دار — ز بد کردنم دست کوتاه دار (ب ۳۹۳۵)

چنان که گفته شد ردیفهای بوستان بیشتر کوتاه است، اما گاه ردیفهای دو کلمه‌ای هم دیده می‌شود؛ مانند:

بهشت برین ملک و مأوای ماست

که بند غم امروز بر پای ماست (ب ۲۳۰۰)

نــــــه رگـــــهای پســـــتان درون دل است
پس از بنگری شیر خون دل است (ب ۲۳۷۰)

از آن پـــــیش حـــق پـــایگاهش قـــوی است
که دست ضعیفان به جاهش قوی است (ب ۱۴۶)

رباعی

رباعی شعر ایرانی است. این شعر سالها قبل از تولد رودکی در مجامع صوفیه بوده و با آن سماع می‌کرده‌اند[1]. از آن‌جا که ردیف هم برخاسته از شعر فارسی است و قرابت و همراهی خاصی با آن دارد، طبیعی است این دو با هم پیوستگی بیشتر داشته و کمتر رباعی موفق می‌توان یافت که بدون ردیف باشد. در همان روزگاری که شاعران سبک خراسانی ردیف راکم به کار می‌برند و حدود ۲۰٪ قصایدشان مردّف است، ردیف در رباعی بسامد بیش از ۶۰٪ دارد. در مبحث خاستگاه ردیف به‌این نکته اشاره کردیم و آن را یکی از دلایل فارسی بودن ردیف شمردیم.

اکنون به‌بررسی ردیف در شعر چند تن از رباعی‌سرایان مشهور می‌پردازیم. پیش از هر چیز شایسته است آمار کاربرد ردیف را در شعر این شاعران ببینیم:

نام شاعر	تعداد رباعی بررسی شده	رباعی مردّف	درصد
رودکی	۳۷	۲۳	٪۶۲
خیام	۱۷۸	۱۰۲	٪۵۷
عطار	۲۴۵	۱۳۹	٪۵۶
خاقانی	۲۷۹	۱۴۲	٪۵۱
سنایی	۵۳۷	۲۲۷	٪۴۲
مولوی	۱۹۹۵	۶۶۱	٪۳۳

کاربرد ردیف در رباعی

در میان ۱۷۸ رباعی خیّام، ۱۰۲ رباعی مردّف دیده می‌شود. ردیفهای یاد شده، بیشتر ساده و کوتاه هستند. یک‌چهارم رباعیها مردّف به «است» می‌باشد. فعلهایی چون «افتمی، نرسی، مخور، گیر، بخور، می‌زندش، بخوریم، می‌بینیم، می‌توانیم، ببین، می‌گذرد، می‌سازد، خواهی رفت، یافت» بیش‌از

۱. **موسیقی شعر**، ص ۴۷۷.

ردیفهای اسمی و غیرفعلی به کار رفته‌اند.

بلندترین ردیف شعری خیام «آید که کنم» می‌باشد. بنابراین هنوز ردیفها همچون دیگر شعرای هم‌عصر، کوتاه، فارسی، بیشتر فعلی و ساده هستند. آنچه برجستگی دارد بسامد بالای ردیف در شعر اوست.

خیّام از ردیف در غنی ساختن موسیقی قافیه بهره می‌برد. آن‌جا که چهار مصرع قافیه دارد، دیگر احساس می‌کند نیازی به‌ردیف نیست، اما آن‌جا که سه مصرع رباعی قافیه دارد، برای کمال موسیقیایی شعرش از ردیف، بهره می‌برد.

از میان یکصد و دو رباعی مردّف خیّام، فقط ده رباعی او چهار مصرع مقفّی دارد. یعنی نود درصد رباعیات مردّف در سه مصرع قافیه دارند. این آمار نشان می‌دهد که چرا رباعی‌سرایان گاه سه مصرع و گاه چهار مصرع شعر را مقفّی می‌آورند. در رباعی زیر چهار مصرع قافیه دارد:

ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست بشکستن آن روا نمی‌دارد دست
چندین سروپای نازنین از سر دست بر مِهر که پیوست و به کین که شکست

رباعیات خیّام نیشابوری، ۴۱

و چنین طرحی دارد:

X ---- X ----
X ---- X ----

از این دست رباعیات آنچه داریم، حدود ۹۰٪ آنها در شعر خیّام بدون ردیف است. رباعی زیر مردّف و مقفّیٰ است:

گیرم که به اسرار معمّا نرسی در شیوه عاقلان همانا نرسی
از سبزه دمی خیز بهشتی بر ساز کانجا به بهشت یا رسی یا نرسی

رباعیات خیّام نیشابوری، ۴۰

و چنین طرحی دارد:

X ---- X ----
X ---- Y ----

چون شاعر در جایگاه سوم قافیه‌ای ندارد. به‌دنبال سه مصرع مقفّا ردیفی آورده است تا موسیقی کناری شعر غنی‌تر گردد و نبود قافیه سوم کمتر احساس شود.

در شعر رودکی از ۳۷ رباعی، ۲۳ رباعی مردّف است. در میان رباعیات مردّف او همین نکته بالا دیده می‌شود.

ردیف رباعیهای او به‌جز سه مورد، همگی فعلی است. در میان فعلها، فعلهای ربطی بیش از همه به کار رفته است. پس از این فعلها، همکردهای فعل مرکب کاربرد بالایی دارند. فعلهایی که با کمک یک اسم یا صفت، فعل مرکب می‌سازند. ردیفهای اسمی او «کجه، مرد، دل» می‌باشد.

رودکی در همسانی واکهای قافیه دقت خاصی دارد و از این رهگذر توانسته است موسیقی شعرش را بسیار زیبا سازد. در رباعی زیر، جفت واژه قافیه و ردیف دو واک مشترک دارند و افزون بر آن صامت «ت» و «د» بسیار به‌یکدیگر نزدیکند و به‌هم‌حروفی و ایجاد آهنگی خوش مدد می‌رسانند:

چون روز علم زند به نامت ماند　　　چون یک شبه شه ماه به جامت ماند
تقدیر به عزم تیز گامت ماند　　　روزی به عطا دادن عامت ماند

دیوان رودکی، ۱۶۸

در رباعی زیر، مصوت پایانی قافیه و ردیف همسان هستند و این هماهنگی شعر را زیبا کرده است:

گر بر سر نفس خود امیری مردی　　　بر کور و کر ار نکته نگیری مردی
مردی نبود فتاده را پای زدن　　　گر دست فتاده‌ای بگیری مردی

دیوان رودکی، ۱۷۷

از این نمونه‌های زیبا و هماهنگ در شعر رودکی بسیار دیده می‌شود؛ آن‌جا که ردیف هم ندارد سعی می‌کند با همسانی واکهای بیشتر در قافیه، این موسیقی را جبران کند. رباعی زیر نمونه‌ای از آنهاست:

نارفته به شاهراه وصلت گامی　　　نایافته از حسن جمالت کامی
ناگاه شنیدم زفلک پیغامی　　　کز خمّ فراق نوش بادت جامی

دیوان رودکی، ۱۷۸

قافیه این شعر در "Āmii" مشترک است و بسیار غنی است. رودکی آن را با قافیه دیگری هم همراه کرده است. از این زیباییها در شعر او کم نیست.

در میان ردیفهای رباعی او کمتر ردیفهای بلند می‌بینیم. یکی از نمونه‌های آن چنین است:

در عشق توام نه صبر پیداست نه دل　　　بی‌روی توام نه عقل برجاست نه دل
این غم که مراست کوه قاف است نه غم　　　این دل که توراست سنگ خاراست نه دل

دیوان رودکی، ۱۷۰

عطار

یکی از رباعی‌سرایان، عطار نیشابوری است. مختارنامه او مجموعه‌ای از رباعیهای آبدار و زیبای اوست. ۵۶٪ رباعیهای این اثر مردّف است. برجسته‌ترین ویژگی ردیفهای او پیوستگی لفظ و معناست؛ یعنی ردیفهای او هماهنگ با معنای شعر و تداعی‌گر آن است. کتاب مختارنامه، تقسیم موضوعی دارد. فصلی که در مقام حیرت و سرگشتگی است ردیفهایی این چنین دارد «چه بود؟، چیست؟ نیست پدید، بنمایید، نبود، گیرم (فرض کنم)» این واژه‌ها ترجمان حیرت و سرگشتگی است.

در باب چهل و هفتم کتاب رباعیّاتی آمده است که «تعلق به‌شمع دارد». ردیفهای به کار رفته، از این دست است: «بنماند، گیر، همه شب، زنده، گیرم، بسوخت، بکشند، بمرد، چون شمع، می‌سوزم، سوختنی است، باید مرد، می‌سوزد و ...».

موسیقی شعر عطار بسیار زیباست و آهنگ ردیف و قافیه با موسیقی درونی شعر هماهنگ است و پیوند زیبایی دارد. در شعر زیر، مصوت بلند، "ii" در تمام شعر و از جمله در ردیف و قافیه، دیده می‌شود و هم‌صدایی زیبایی ایجاد کرده است:

نه در بتری نه در بهی می‌میرم — نه مبتدی و نه منتهی می‌میرم
در من نگر ای هر دو جهان خاک درت — کز هر دو جهان دست تهی می‌میرم

مختارنامه، ۸۶

ردیفهای او گاه به‌چند واژه می‌رسد و یک یا دو رکن شعر را به‌خود اختصاص می‌دهد. از آن جمله است:

یارب همه اسرار تو میدانی تو — اندازه هر کار تو می‌دانی تو
زین سر که در نهاد ما می‌گردد — کس نیست خبردار تو می‌دانی تو

مختارنامه، ۷۸

و

یک ذره هدایت، تو می‌باید و بس — یک لحظه عنایت تو می‌باید و بس
تردامنی این همه سرگردان را — باران عنایت تو می‌باید و بس

مختارنامه، ۲۲۳

در رباعیهای عطار، گاه حاجب هم دیده می‌شود. این عنصر شعری هم، به‌غنای موسیقیایی شعر او کمک می‌کند:

ما هر ساعت ذخیره <u>جان</u> بنهیم — تا آن ساعت که از غم <u>جان</u> برهیم
خود را شب و روز همچو پروانه ز شوق — بر شمع همی زنیم تا <u>جان</u> بدهیم

مختارنامه، ص ۲۱۸

نیما یوشیج

نیما هم رباعی با وزن و قافیه شعر کلاسیک دارد. از ۱۲۰ رباعی او ۵۶ رباعی مردّف است. او در کاربرد ردیف از سنایی و مولوی جلوتر است، چراکه سنایی و مولانا در رباعیات با ۴۲٪ و ۳۳٪ بسامد بسیار کمتری نسبت به دیگران دارند. درصد بالای ردیف در شعر نیما نشان از اهمیّت و جایگاه ردیف در موسیقی شعر است، چراکه نیما با آن همه آزادمنشی و سنّت‌شکنی، باز هم نتوانسته یا نخواسته است رباعی را فارغ از ردیف بسراید.

در یکصد و بیست رباعی بررسی شده، ردیفها ۱۰۰٪ فعلی است و فعل ربطی بیش از فعل خاص (تام) دیده می‌شود. نکته دیگر در ردیف شعر او این است که تمامی رباعیهای مردّف او سه قافیه‌ای است و هیچ رباعی مردّف با چهار قافیه دیده نمی‌شود. این آمار همان نکته گفته شده در شعر خیام را بهتر و بیشتر اثبات می‌کند.

واژه‌هایی که ردیف رباعی شعر فارسی شده‌اند، همگی فارسی هستند و واژه عربی بسیار کم دیده می‌شود. از ۱۰۲ رباعی مردّف خیام یک رباعی مردّف به «ای ساقی» است.

رباعیات رودکی و نیما یوشیج همه مردّف به‌واژه‌های فارسی است. در رباعیهای مولوی فقط یک رباعی مردّف به «علی» دیده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت تقریباً ۱۰۰٪ ردیفهای رباعی فارسی است.

در میان رباعیهای فارسی، به‌رباعی مذیّل هم برمی‌خوریم و آن «نوعی رباعی است که در آن قافیه مصرع اوّل و دوم و چهارم در ابتدا یا نزدیک به‌ابتدای مصاریع قرار گرفته باشد و بقیه کلمات آن سه مصرع ردیف باشد:

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش — تن در غم هجر و دل به دیدار تو خوش

تا کی چشمم سرشک حسرت ریزد — اندر غم هجر و دل به دیدار تو خوش»[1]

دوبیتی

دوبیتی یا ترانه، از نظر شکل و قافیه شبیه‌ترین شعر به‌رباعی است، بنابراین بی‌جا نیست اگر به‌دنبال رباعی از کاربرد ردیف در دوبیتی سخنی به‌میان بیاوریم.

باباطاهر از اوّلین دوبیتی‌سرایان ایران است. از او ۳۵۶ دوبیتی برجای مانده است. از این میان ۲۵۰ دوبیتی مردّف است؛ یعنی ۷۰٪ شعر او دارای ردیف است. این آمار بالاتراز درصد کاربرد ردیف

---

۱. جامی، به‌نقل از «سیر رباعی»، دکتر سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۴، ص ۲۷۹.

در رباعی است. چراکه بالاترین کاربرد ردیف در رباعی را رودکی با ۶۲٪ دارد. گفتنی است که باباطاهر در زمانی شعر می‌گوید که کاربرد ردیف در دیگر قالبهای شعری چون قصیده در حدود ۲۰٪ است.

ردیفهای شعر باباطاهر، به‌جز سه مورد (محبت، عاقبت، ایمان) همه فارسی است. در ردیفهای شعر او نشان زبان و لهجه او چشمگیر است. بیشتر ردیفها به‌لهجه لری همدانی است. ردیفهایی چون «دیرم خدایا، ته یی یار، واکیاشم، ته وینم، مُ واکه واژم، م چه واجم، شم، آیو، ویشه، دیری، ته زونی، چند آیم و شم، ته داره، ...» .

تعدادی از ردیفهای شعر او همچون نمونه‌های یاد شده، چند واژه‌ای است.

واژه «باشد» با لهجه لری به‌شکل «بی» بیش از یک‌پنجم ردیفهای او را شکل داده است. از ۲۵۰ دوبیتی مردّف او ۵۵ دوبیتی، مردّف به «بی» می‌باشد؛ از آن جمله است:

زآهم هفت گردون پرشرر بی — اگر آوا کرم خون جگر بی
ته که از غم دلت هرگز نسوته — کجا از سوته دلها باخبر بی

دوبیتی‌های باباطاهر، ۱۶۱

مدامم دل بی‌آذر دیده تر بی — جام عیشم پر از خون جگر بی
ز بویت زندگی یابم پس از مرگ — ترا گر بر سر خاکم گذر بی

دوبیتی‌های باباطاهر، ۱۶۵

باباطاهر، دوبیتی‌هایش از تنهایی و پریشانی عشق با زبانی ساده نالیده است؛ برخی از ردیفهای او نشان‌دهنده همین حالتهاست. واژه‌هایی چون: «بسوز، بسوزم، بنالیم، ته وینم، بسوجیم، آیم و شم، بسازیم، نالم، واکیاشم، تاکی و چند، م شو و روز، ازین دل، ای دل ای دل، چون نالم، ...» در دوبیتی‌هایی این چنین:

خدایا داد از این دل داد ازین دل — که یک دم مو نگشتم شاد ازین دل
چو فردا دادخواهان داد خواهند — بگویم صد هزاران داد ازین دل

دوبیتی‌های باباطاهر، ۵۶

بوره سوته‌دلان تا ما بنالیم — ز دست یار بی‌پروا بنالیم
بشیم با بلبل شیدا به گلشن — اگر بلبل نناله ما بنالیم

دوبیتی‌های باباطاهر، ۶۱

سر کوی تو تا چند آیم و شم — ز وصلت بینوا چند آیم و شم
سر کویت برای دیدن تو — نترسی از خدا چند آیم و شم

دوبیتی‌های باباطاهر، ۸۶

دوبیتی در طرح قافیه همچون رباعی است؛ یعنی یکی از دو شکل زیر را دارد:

۱. X ---- X ---- / X ---- Y ----

۲. X ---- X ---- / X ---- X ----

آنچه در رباعی در مورد شکل‌گیری این دو طرح گفته شد، در دوبیتی هم صادق است. یعنی هرجا ردیف هست، طرح یک آمده است و هرکجا ردیف نیست طرح دو دیده می‌شود. ۹۸٪ دوبیتی‌های باباطاهر این طرح دوگانه و فرمول یاد شده را نشان می‌دهد و تقریباً تمامی دوبیتی‌های مردّف او دارای سه قافیه است. بر این اساس می‌توانیم پس از این، در تعریف دوبیتی آن را دو نوع بدانیم:

۱- دوبیتی‌های مقفّی و مردّف که برابر با همان طرح یک است.

۲- دوبیتی‌های مقفّی که هماهنگ با طرح دو است.

این امر اهمیت ردیف را در غنی ساختن قافیه نشان می‌دهد.

در دوبیتی‌های زائر محمد متخلص به‌فایز دشتستانی هم، گفته بالا تأیید می‌شود و طرح دوگانه با اندک اختلافی در بسامد دیده می‌شود. در میان دوبیتی‌های زیبای او کمتر دوبیتی غیرمردّف است. گویی در آن لهجه بومی دشتی و در آن حال خوش و نجوای دل، تکرار ردیف عنصر جدانشدنی شعر او شده است و باید همچون نمونه‌های زیر با شعر او باشد:

جهان رفت و جوانی و چمن رفت   گل نسرین و سرو یاسمن رفت
پس از من دوستان گویند افسوس   که آخر فایز شیرین‌سخن رفت

دوبیتی‌های فایز، ۵۵

جهانی عنبرافشان کرده‌ای باز   مگر کاکل پریشان کرده‌ای باز
چرا افغان چو فایز بر نیارم   که همچو گل گریبان کرده‌ای باز

دوبیتی‌های فایز، ۱۱

به جز من هر که با دلبر نشیند   الهی بر دلش خنجر نشیند
بوالله که راضی نیست فایز   اگر با دوست پیغمبر نشیند

دوبیتی‌های فایز، ۵

امروز در زمانه ما هیچ نیست یار
در دست سروران جهان نیست اختیار
در خانه‌ای که پرده‌دری می‌کنند خلق
جز مردم دو دیده نیست پرده‌دار
شرف‌الدین رامی

حاجب در شعر فارسی

حاجب "Hajeb" واژه‌ای است عربی، از مصدر «حجاب». این واژه در فرهنگهای عربی ذیل «حَجَب» آمده است. حاجب به‌معنای: «دربان، کناره هرچیز، بخشی از خورشید یا اوّلین قسمت آن که پدیدارمی‌گردد، آغاز صبح»[1] و همچنین به‌معنای «چوب روی آستانه‌در»[2] و به‌معنای «ابرو»[3] آمده‌است.

در لسان‌العرب و الرّائد، حاجب، مفرد «حُجبة و حجّاب» و در فرهنگ لاروس مفرد «حواجب» و در فرهنگ ابجدی المنجد[4] «حواجب و حواجیب» آمده است. درهیچ‌یک از فرهنگهای یاد شده اشاره‌ای به‌معنای اصطلاحی و شعری آن نشده است. آنچه پیداست این واژه را ایرانیان از تازیان گرفته و در معنای مصطلح شعری آن به‌کار داشته‌اند.

در اصطلاح شعر و ادب، حاجب کلمه یا کلماتی است مستقل که قبل از قافیه کناری یا در میان دو قافیه، به‌یک معنی بیاید. همچون کلمه «یاد» در این بیت:

وز سوادآموز ما هم یاد باد   کو به ما خواندن نوشتن یاد داد

دیوان شهریار، ص ۳۲۸

و همچون دو واژه «در ره» در این بیت:

ما درس سحر در ره میخانه نهادیم   محصول دعا در ره جانانه نهادیم

دیوان حافظ، غزل ۳۷۲

---

۱. **فرهنگ الرائد** ذیل واژه «حاجب».   ۲. **فرهنگ لاروس** ذیل واژه «حاجب».

۳. **فرهنگ المنجد**، المطبعة الکاثوکیلیة فی عاریا ـ لبنان ۱۹۸۲، الطبعة السادسة، ذیل واژه «حاجب».

۴. **فرهنگ ابجدی**، عربی ـ فارسی ترجمه المنجد الابجدی، مترجم رضا مهیار، چاپ اوّل، ۱۳۷۰، انتشارات اسلامی، ذیل واژه «حاجب».

حاجب یکی از امکانات شاعر برای موسیقی شعر است. حاجب همنشین قافیه است و به‌آن مدد می‌رساند. می‌دانیم که قافیه از لوازم شعر است و به‌گفته نیما «شعر بدون قافیه چون آدم بدون استخوان است». موسیقی کناری شعر برپایه قافیه بنا شده، شکل می‌گیرد. حاجب و ردیف دو همراه قافیه هستند.

نویسنده «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار»، در نامگذاری حاجب می‌نویسد: «به‌جهت آتش حاجب گفتند که حاجب در لغت مانع است و این کلمه منع می‌کند قافیه را ـ یا آن کلمه که پیش از اوست ـ از رسیدن به‌قافیه ثانی»، و اضافه می‌کند که در این باب رباعی امیر معزی زیبا افتاده است:

ای شاه زمان بـر آسـمان داری تـخت   سست است عدو تا توکمان داری سخت
حمله سبک آری و گـران داری رخت   پیری تو به تدبیر و جوان داری بخت[1]

بدین ترتیب معنای اصطلاحی حاجب با معنای لغوی آن یعنی «پرده‌دار» مناسب و همراه است، چراکه حاجب در پشت قافیه است و پرده‌دار او و رابط او با دیگر کلمه‌های بیت و مصرع است.

میر صادقی[2]، دهخدا[3] و شفیعی[4]، حاجب را نوعی ردیف می‌دانند. بعضی برعکس ردیف را حاجب خوانده‌اند. شمس قیس در المعجم در اعتراض به‌این باور می‌نویسد: «بعضی متقدمان کلمه ردیف را حاجب خوانده‌اند و گفته‌اند شعر دارای ردیف محجوب است و حجت آورده که چون حرف ردف را از روی حساب و راه نظر در احوال قوافی پس از حرف روی می‌نهند، پس کلمه ردیف پیش از روی باشد و هرچه پیش از چیزی باشد به‌اسم حاجبی لایق‌ترکی (که) به‌اسم ردیفی و جواب آن است که بناء شعر بر درستی قافیت است. پس نخست نظر مردم را در احوال شعر، بر امور قافیت افتد و کلمه ردیف بعد از اتمام قافیت است پس به‌اسم ردیفی اولی باشد»[5].

«حاجب از مُخترعات شعرای عجم است و نزد فصحای عرب معتبر نیست»[6]. میرصادقی هم می‌نویسد: «استعمال حاجب خاص شاعران ایرانی است و شاعران عرب به‌ندرت آن را به‌کار برده‌اند. اما در شعر هندی و سانسکریت، به‌کار می‌رفته است»[7] این سخن میرصادقی برداشتی از «تحفةالهند» است. در تحفةالهند اثر میرزاخان بن فخرالدین، حاجب با نام "TUKADI" آمده و تعریف شده است و به‌همراه ردیف و قافیه از لوازم موسیقی شعر شناخته شده است[8].

---

۱. **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، ص ۷٦
۲. **واژه‌نامه هنر شاعری**، ذیل واژه «حاجب».
۳. **لغت‌نامه دهخدا** ذیل واژه «حاجب».
۴. **موسیقی شعر**، ص ۱۵۴.
۵. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، ص ۲۵۹.
٦. **لغت‌نامه دهخدا** ذیل واژه «حاجب».
۷. **واژه‌نامه هنر شاعری** ذیل واژه «حاجب».
۸. **تحفةالهند**، میرزاخان ابن فخرالدین محمد، تصحیح و تحشیه دکتر نورالحسن انصاری، جلد اوّل، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴، ص ۲٦۳.

حاجب و ردیف دو تفاوت عمده دارند؛ یکی این که ردیف پس از قافیه و حاجب پیش از قافیه می‌نشیند. دیگر این که اگر شاعر در شعر خود ردیف بیاورد، باید آن را رعایت کند، به‌همین دلیل ردیف را جزء صنایع شعری نمی‌شماریم. امّا حاجب اگر هم آمد چنین الزامی را ایجاب نمی‌کند، شاعر می‌تواند در مطلع شعر بیاورد و پس از آن نیاورد و «تکرار آن لازم نبود بل از باب لزوم مالا یلزم باشد»[1] و لزوم مالا یلزم نوعی صنعت‌گری و تفنن شعری تلقی می‌شود.

در کنزالفواید هم حاجب نوعی صنعت دانسته شده و از لطافت و طراوت‌بخشی آن سخن رفته است، اما تصور نویسنده بر این است که حاجب تنها درون دو قافیه می‌آید[2].

دکتر شفیعی هم حاجب را نوعی تصنع دانسته، می‌نویسد «با این که شعرا آن را مستحسن شمرده‌اند کار لغوی است و در حقیقت یکی از همان صنعتهای بیهوده بدیع است که می‌شود آن را نوعی التزام دانست، نوعی التزام که در حد معینی و جای خاصی قرار می‌گیرد و اهمیت ردیف را ندارد»[3]. ایشان باز در همان صفحه می‌نویسد: حاجب مانع آزادی و استقلال اندیشه شاعر می‌شود و هیچ زیبایی و لطفی جز زیبایی در حد بازی با کلمه به‌شعر نمی‌بخشد.

این داوری در همه‌جا درست نیست، اگر شاعری در تمام قصیده یا غزل بخواهد چنین همسانی و هماهنگی را رعایت کند به‌زحمت می‌افتد و حاجب مانع اندیشه شعری او می‌شود. اما وقتی زبان آهنگین شاعر در مطلع غزل بیتی با این هماهنگی می‌نشاند و شاید به‌آن هم نمی‌اندیشد، طبیعی است زیبایی شعر دو چندان می‌شود:

ما درس سحر در ره میخانه نهادیم   محصول دعا در ره جانانه نهادیم

دیوان حافظ، ص ۳۷۲

آیا در این بیت، حافظ به‌زحمت افتاده است؟ نه، برعکس حاجب مضمون‌ساز شعر او شده است.

شاعری که مثنوی می‌سراید در خلال شعرش بدون توجه به‌تصنّع و تفنّن، بیتی یا بیتهایی محجوب می‌آورد. این چنین کاربردهایی بیهوده و لغو نیست و از مقوله بازی هم نیست. در این بیت:

گوش خر بفروش و دیگر گوش خر   کین سخن را درنیابد گوش خر

مثنوی مولوی، ج ۱، ۱۰۲۸

مولانا به‌راحتی سخنش را گفته و به‌پیش رفته و اتفاقاً لطافتی هم به‌سخنش بخشیده و

---

۱. **معیارالاشعار**، ص ۱۵۰.   ۲. **کنزالفواید**، ص ۲۴.

۳. **موسیقی شعر**، ص ۱۵۵.

خواننده‌اش را لحظه‌ای خوش داشته و گذشته.

نمونه‌هایی این چنین در شاهنامه، مثنوی مولوی، بوستان سعدی و به‌خصوص درمخزن‌الاسرار نظامی دیده می‌شود و بسیار هم زیباست[1]. شعر زیر از رودکی است و بسیار زیباست. این زیبایی افزون بر قافیه متجانس، مرهون حضور حاجب آن است:

با صد هزار مردم تنهایی　　　بی‌صد هزار مردم تنهایی

رودکی، ۲۷۴

پس اگر نوشته‌اند «شاعر وافر فضل و کامل شعور صنعتی ابداع کرده است که لطافتی بر کمال و طراوتی بی‌مثال دارد و آن را محجوبه نام نهاده»[2] ناظر به‌چنین کاربردهای زیبا و روان است.

حاجب همنشین قافیه و ردیف است. شاعران از این همنشینی به تکلف یا بدون تکلف گونه‌های گوناگونی خلق کرده‌اند. از جمله:

۱ـ همنشینی حاجب و قافیه:

من در طلب شکار گردم　　　بخ بخ که چنین شکار کردم

لیلی و مجنون، بند ص ۱۴۳

۲ـ همنشینی حاجب با دو قافیه:

چشم دولت زسواد ظلمت گشت منیر　　　باغ دانش زسحاب کرمت گشت نضیر

سلمان ساوجی، نقل از بدایع الافکار، ص ۱۳۰

۳ـ همنشینی حاجب با سه قافیه:

ای زجود کفت آراسته ایوان کرم　　　وی زالطاف تو پیراسته ایوان نعم

۱　　۲　H　۳　　　۱　　۲　H　۳

در این بیت زوجهای «۱، ۲، ۳» قافیه و زوج "H" حاجب شعر است. شعری که بیش از دو قافیه داشته باشد «ذوالقوافی» است. این شعر ذوالقوافی و محجوب است.

۴ـ همنشینی حاجب با دو قافیه و ردیف:

بتی نار پستان به دست آورد　　　که در نار بستان شکست آورد[3]

۱　۲　　　۱　۲

در این بیت «نار» حاجب است، «آورد» ردیف و زوجهای «۱ و ۲» قافیه هستند. این شعر ذوقافیتین و محجوب و مردّف است.

---

۱. تعدادی از موارد یاد شده در مبحث، انواع حاجب آمده است.

۲. کنزالفواید، ص ۲۴.　　۳. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ص ۱۳۰.

حاجب از جهت کوتاهی و بلندی، حدّ و حدود مشخصی ندارد. می‌تواند یک، دو، سه و چهار کلمه باشد. نمونه سه کلمه‌ای آن را در شعر رودکی دیدید و بسیار هم زیبا بود. گاه آن‌قدر حاجب غالب است که به‌جز کلمه قافیه، بقیه مصرع حاجب می‌شود؛ نمونه:

نهاده بر سر گردون رفعت — شجاع ملک و دین سید حسن پا
گرفته بر سریر عزّت و قدر — شجاع ملک و دین سید حسن جا
همیشه باد دولت در ترقی — شجاع ملک و دین سید حسن را[1]

شعرا در جایگاه حاجب از واژه‌های گوناگون بهره برده‌اند؛ حاجب اسمی و فعلی زیباترین نوع آنهاست. در نمونه‌های ۱ تا ۴ حاجب اسمی و در نمونه‌های ۵ تا ۶ حاجب فعلی می‌بینید:

۱ـ زمانی به بارو زمانی به میغ — زمانی به خنجر زمانی به تیغ
شاهنامه، ۹۰۱/۶۰۴

۲ـ این زعشقش خوش در چه می‌کند — وان به کین از بهر او چه می‌کند
مثنوی مولوی، ۳۰۲۱/۳

۳ـ آن سایه که از چراغ دور است — آن سایه که او چراغ نور است
لیلی و مجنون، ص ۲۹

۴ـ نباید به گیتی تو را یار کس — بی‌آزاری و راستی یار بس
شاهنامه، ۹۸/۱

۵ـ چون فلکم بر سر گنج است پای — لاجرمم سخت بلند است رای
مخزن‌الاسرار، ۳۵/۵۵

۶ـ شکم صوفیی را زبون کرد و فرج — دو دینار بر هر دوان کرد خرج
کلیات سعدی شیرازی، ۳۰۲

گاه صفت حاجب شعر است؛ چون:

خرد مبین گر چه بود خُرد کین — خرد شوی گر نشوی خُرد بین
مخزن‌الاسرار، ص ۲۴۴

و:

همه مرزبانان زرّین کمر — بلوچی و گیلی به زرّین سپر
شاهنامه، ۱۶۸/۸

---

۱. **واژه‌نامه هنر شاعری**، ذیل واژه «حاجب».

گاه قید و ضمیر حاجب شعر می‌شود، مانند:

ضمیر: فرخ صبا آنکه تو در وی نظر کنی　　فیروز روز آنکه تو بر وی گذر کنی

گرش بار خارست خود کشته‌ای　　وگر پرنیان است خود رشته‌ای

شاهنامه فردوسی، ۱۰۴۲/۱۰۲

قید: شد صبح منیر باز خندان　　خورشید نمود باز دندان

لیلی و مجنون، ص ۱۴۶

حروف فارسی هم بی‌تصنع حاجب می‌شود:

امر او معروف و هم معروف اوست　　کاشف اسرار و هم مشکوف است

مثنوی مولوی، ۲۰۹۳/۶

شکر که این نامه به عنوان رسید　　پیشتر از عمر به پایان رسید

مخزن‌الاسرار، ص ۲۵۹

ای تاج ولی نه بر سر من　　تاراج تو لیک بر در من

لیلی و مجنون، ص ۲۴۰

گفتنی است که گاه حاجب به‌گونه قافیه و ردیف معموله می‌آید؛ یعنی شاعر در آن دستی می‌برد؛ بدین ترتیب که حاجب را در یک طرف تنها و ساده می‌آورد و در طرف دیگر آن را از یک کلمه مرکب مشتق می‌کند. مانند:

همه طاعت آرند و مسکین نیاز　　بیا تا به درگاه مسکین نواز

بوستان، ب ۳۹۰۸

قوم گفتندش که ای خرگوش دار　　خویش را اندازه خرگوش دار

مثنوی مولوی، ۱۰۰۵/۱

این نوع حاجب را می‌توانیم «حاجب معموله» بنامیم.

در میان قالبهای شعری، مثنوی بستری مناسب برای بروز این زیور شعری است. چراکه شاعر مثنوی‌سرا در هر بیت قافیه‌ای جدا دارد و دست و پای شاعر در دگرگون کردن قافیه و تنوع بخشیدن به‌آن باز است. او می‌تواند به‌راحتی در هرجاکه سخن اقتضا کند حاجب را بگنجاند. و چنین است که بیشترین حاجب در مثنویها دیده می‌شود. در میان مثنوی‌سرایان مشهور، نظامی در مخزن‌الاسرار بیش از همه به‌آوردن این زیور شعری توجه داشته است.

در رباعی و دوبیتی این صنعت‌گری به‌ندرت دیده می‌شود، اماگاه یک رباعی تماماً محجوب می‌آید. همچون این رباعی:

سلطان ملک است و در دل سلطان نور　　هر روز به روی او کند سلطان سور
هرگز نرود بر او و بر سلطان زور　　چشم بد خلق ازو و از سلطان دور[۱]

در غزل و قصیده آوردن این صنعت دشوار است و شاعر اگر بخواهد تمام شعر را محجوب بیاورد به‌زحمت می‌افتد و دست و پای او در آوردن معنا بسته می‌شود. گاه غزلهایی کامل یا بیتهایی چند از یک غزل حاجب دارند؛ نمونه زیر غزلی است از عراقی که تماماً محجوب است به «آخر چه» و مردّف به «است این»:

ای حُسن تو بی‌پایان آخر چه جمال است این
در وصف توام حیران آخر چه کمال است این؟
رویت چو شود پیدا ابدال شود شیدا
ای حسن رخت زیبا آخر چه جمال است این؟
حسنت چون برون تازد، عالم سپر اندازد
هستی همه در بازد، آخر چه جلال است این؟
عشقت سپه انگیزد، خون دل ما ریزد
زین قطره چه برخیزد؟ آخر چه قتال است این؟
در دل چو کنی منزل، هم جان ببری هم دل
از تو چه مرا حاصل؟ آخر چه وصال است این؟ ...

کلیات دیوان عراقی، ص ۲۶۱

گرچه غزل‌سرایان چنین التزامی بر خود روا نمی‌دارند، ولی در بیت اوّل غزلهایشان برای مدد رساندن به‌قافیه حاجب می‌آورند. حافظ غزلهای زیر را با مطلع محجوب آغاز کرده است:

حال خونین‌دلان که گوید باز　　زفلک خون خم که جوید باز

غزلیات حافظ، ص ۲۶۲

صلاح از ما چه می‌جویی که مستان را صلا گفتیم
به دور نرگس مستت سلامت را دعا گفتیم

غزلیات حافظ، ص ۳۷۱

ما در سحر در ره میخانه نهادیم　　محصول دعا در ره جانانه نهادیم

غزلیات حافظ، ص ۳۷۲

---

۱. به‌نقل از **علم قافیه**، یغمایی، ص ۲۵.

این بیتها افزون بر حاجب، ردیف هم دارند و مثلث «قافیه، ردیف و حاجب» موسیقی کناری شعر را بسیار غنی ساخته است.

خاقانی در مطلع غزلهایش حاجب بسیار دارد. در این موارد بیشتر حاجب از نوع حرف و ضمیر است، ولی گاه حاجب از به‌اسم و فعل و صفت می‌رسد و شعر را زیبا می‌کند؛ از جمله:

کفرست راز عشقت ایمان چرا ندارم دارم به کفر عشقت ایمان چرا نیارم

دیوان اشعار خاقانی، ۶۳۵

دیگر غزل‌سرایان، از جمله سعدی و مولانا نیز، گاه چنین صنعتی با شعر خود همراه کرده‌اند. از آوردن مثالهای بیشتر در این مقال خودداری می‌کنیم و آرزو می‌کنیم که اهل ادب با بررسی بیشتر مقوله‌های ادبی بتوانند در تمیز خوب و بد شعر، پژوهندگان و ادب‌دوستان را یاری رسانند.

کتابنامه

ابن منظور: لسان العرب، نشر ادب حوزه، قم، ایران، ۱۳۶۳.

ابن یمین فریومدی: دیوان اشعار ابن یمین فریومدی، به‌تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد، انتشارات کتابخانه سنایی، تهران (بی‌تا).

احمد پناهی، محمد: ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، سروش، تهران، ۱۳۷۶.

اخسیکتی، اثیرالدّین: دیوان اثیرالدین اخسیکتی، به‌تصحیح و مقابله و مقدمه و شرح حال، به‌قلم رکن‌الدین همایون فرخ، کتابفروشی رودکی، تهران، ۱۳۳۷.

اسلامی ندوشن، محمدعلی: جام جهان‌بین، انتشارات جامی، تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۴.

اصفهانی، جمال‌الدین: دیوان کامل استاد جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، از انتشارات کتابخانه سنایی، چاپ دوم، ۱۳۶۲.

اصفهانی، کمال‌الدین‌اسماعیل: دیوان کامل‌الدین اسماعیل اصفهانی، انتشارات روزنه، (بی‌تا).

اعتصامی، پروین: دیوان پروین اعتصامی، به کوشش حسن شیرازی، کانون انتشارات پیام عرب، تهران (بی‌تا).

اقبالی، معظمه: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اوّل، ۱۳۷۰.

امیر معزّی: دیوان کامل امیر معزّی، مقدمه و تصحیح ناصر هیری، نشر مرزبان، چاپ اوّل، ۱۳۶۲.

انصاری، شهاب‌الدین: کنزالفواید، چاپ مدرّس، تهران، ۱۳۵۶.

انوشه، حسن: فرهنگنامه ادبی فارسی، گزیده اصطلاحات، مضامین و موضوعهای ادب فارسی، دانشنامه ادب فارسی (۲)، به‌سرپرستی حسن انوشه، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.

ایرج میرزا: تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا، به‌اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب، نشر اندیشه، چاپ سوم، ۱۳۵۳.

باباطاهر عریان: دوبیتی‌های باباطاهر عریان، تصحیح وحید دستگردی، نشر پرتو، تهران، ۱۳۷۳.

بهادر، محمّد صدّیق‌خان، غصن البان المورّق بمحسّنات البیان، مطبعة الجوائب، ۱۲۹۶.

بهار، محمدتقی: سبک‌شناسی زبان شعر فارسی، به‌اهتمام کیومرث کیوان، انتشارات مجید، تهران، ۱۳۷۷.

ـــــــــ : بهار و ادب فارسی، مجموعه مقالات محمدتقی بهار، به کوشش محمد گلبن، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ دوم، تهران، ۲۵۳۵.

ـــــــــ : دیوان اشعار شادروان محمدتقی ملک‌الشعرا بهار، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۴.

پنبه‌چی، حسین: فرهنگ فارسی ـ آلمانی، نشر دنیای نو، تهران، ۱۳۷۳.

ثقفی، خلیل‌خان (علم‌الدوله): فرهنگ فارسی ـ فرانسه با شواهد شعری، انتشارات وحید، تهران، ۱۳۶۶.

جامی، نورالدین عبدالرحمن: رباعیات جامی، به کوشش محمد مدبّری، انتشارات پاژنگ، تهران، ۱۳۶۹.

ـــــــــ : کلیات دیوان جامی، به‌اهتمام شمس بریلری، انتشارات هدایت، تهران، ۱۳۶۲.

جیران، مسعود: فرهنگ الرّائد، ترجمه دکتر رضا انزابی‌نژاد، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۷۲.

حافظ شیرازی، محمد: دیوان حافظ، به‌تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات نیلوفر، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.

خاقانی شروانی، بدیل: دیوان خاقانی شروانی، به کوشش سید ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۶۸.

خرمشاهی، بهاءالدین: حافظ‌نامه، شرح الفاظ، اعلام و مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، انتشارات علمی و فرهنگی با انتشارات سروش، چاپ چهارم، ۱۳۷۱.

خلیل جر، فرهنگ لاروس، عربی ـ فارسی، ترجمه حمید طبیبیان، انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم، تهران، ۱۳۷۷.

خیام نیشابوری: رباعیات خیام نیشابوری، به‌اهتمام محمدعلی فروغی و دکتر قاسم غنی، چاپ اوّل، ۱۳۶۲.

دبیر سیاقی، محمد: پیشاهنگان شعر فارسی، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۵۱.

دشتی، علی: سیری در دیوان شمس، انتشارات جاویدان، تهران، چاپ سوم، ۱۳۴۳.

ـــــــــ : در قلمرو سعدی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ سوم، ۱۳۴۴.

ـــــــــــ: خاقانی شاعر دیرآشنا، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۵.

دل میسیتروس. ن: فرهنگ فارسی ـ ایتالیایی، چاپ بهمن، تهران، ۱۳۵۸.

دهخدا، علی‌اکبر: لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم از دور جدید، ۱۳۷۷.

رازی، شمس قیس: المعجم فی معاییر اشعار العجم، به‌تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۸.

رامی تبریزی، شرف‌الدین: حقایق الحدایق، به کوشش محمدکاظم امامی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.

رزمجو، حسین: انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، چاپ اوّل، ۱۳۷۰.

رستگار فسایی، منصور: انواع شعر فارسی، انتشارات نوید، چاپ اوّل، شیراز، ۱۳۷۲.

رودکی، جعفر بن محمد: دیوان رودکی، به‌تصحیح و تنظیم جهانگیر منصور، انتشارات ناهید، تهران، زمستان ۱۳۷۳.

رونی، ابوالفرج: دیوان ابوالفرج رونی، به‌اهتمام محمود مهدوی دامغانی، کتابفروشی باستان، مشهد، ۱۳۷۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین: شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، انتشارات علمی، تهران، زمستان ۱۳۷۱.

حسن زبیدی، سید محمدمرتضی: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقیق الدکتور عبدالفتاح، الهدایه، ۱۴۰۶ هـ.ق (بی‌جا).

ستایشگر، مهدی: واژه‌نامه موسیقی ایران، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین: بوستان سعدی (سعدی‌نامه)، تصحیح و توضیح از غلامحسین یوسفی، انتشارات انجمن استادان ادب فارسی، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۵۹.

ـــــــــــ: کلیات سعدی، عباس اقبال آشتیانی، نشر علم، تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۲.

سنایی غزنوی، مجدود ابن آدم: دیوان حکیم ابوالمجد مجدود ابن آدم سنایی غزنوی، به‌سعی مرحوم مدرس رضوی، انتشارات کتابخانه سنایی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۲.

ـــــــــــ: حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.

سوزنی سمرقندی: دیوان حکیم سوزنی سمرقندی، تصحیح، مقدمه و شرح حال، دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۸.

شاه‌حسینی، ناصرالدین: شناخت شعر، نشر هما، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا: گزیده غزلیات شمس، شرکت کتابهای جیبی، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۶۳.
ـــــــ: موسیقی شعر، انتشارات نگاه، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۶.
شمیسا، سیروس: آشنایی با عروض و قافیه، انتشارات فردوس، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۷.
ـــــــ: سیر رباعی، انتشارات فردوس، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۴.
شهریار، سید محمدحسین: کلیات دیوان شهریار، انتشارات زرین و نگاه، تهران، چاپ چهارم، بهار ۱۳۷۳.
ـــــــ: دیوان ترکی شهریار، انتشارات زرین و نگاه، تهران، چاپ نهم، ۱۳۷۴.
صائب تبریزی: دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۰.
صفا، ذبیح‌الله: تاریخ ادبیات در ایران، انتشارات فردوس، چاپ دوازدهم، تهران، ۱۳۷۲.
صفوی، کورش: از زبان‌شناسی به‌ادبیات، نشر چشمه، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.
طباطبایی، محمد: فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی، بنیاد فرهنگی رضوی، مشهد، ۱۳۶۷.
طوسی، خواجه نصیرالدین: معیارالاشعار، به‌تصحیح دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی و ناهید، تهران، ۱۳۶۹.
عطار نیشابوری، فریدالدین: دیوان عطار، به‌اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۶۶.
ـــــــ: مختارنامه، مجموعه رباعیات فریدالدین عطار نیشابوری، تصحیح و مقدمه از محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ دوم با تجدید نظر و اضافات، ۱۳۷۵.
ـــــــ: منطق‌الطیر، تصحیح سیدصادق گوهرین، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۷۰.
عبدالحمید یونس و غیره: دایرةالمعارف الاسلامیه، عربی، سربی مصر، (بی‌تا).
عراقی، فخرالدین: کلیات دیوان فخرالدین عراقی، با مقدمه مرحوم سعید نفیسی، انتشارات سنایی، تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۰.
عنصری بلخی، احمد: دیوان استاد عنصری بلخی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۴۲.
فاریابی، ظهیر: دیوان ظهیر فاریابی، با فهرست کامل و مقدمه و تصحیح، به‌اهتمام هاشم رضی، انتشارات کاوه، (بی‌تا).

فایز دشتستانی، زائر محمد: **دوبیتی‌های فائز**، کتابخانه معرفت، شیراز، ۱۳۱۶.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ: **دیوان حکیم فرخی سیستانی**، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، کتابفروشی زوّار، تهران، ۱۳۷۱.

فرخی یزدی، میرزا محمد: **دیوان فرخی یزدی**، به‌اهتمام حسین مکّی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم: **شاهنامه فردوسی**، به‌تصحیح ژول مول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۴.

فروزانفر، بدیع‌الزمان: **سخن و سخنوران**، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۰.

فضولی، محمد: **دیوان ترکی فضولی**، کنگره بزرگداشت ملامحمد فضولی، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۷۴.

کزازی، میرجلال‌الدین: **رخسار صبح**، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۷.

مسعود سعد سلمان: **دیوان مسعود سعد سلمان**، به‌تصحیح مرحوم رشید یاسمی، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۲.

معین، محمد: **حافظ شیرین سخن**، به کوشش مهدخت معین، انتشارات معین، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

منوچهری دامغانی: **دیوان منوچهری دامغانی**، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، انتشارات زوّار، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۰.

مولوی، جلال‌الدین محمد: **مثنوی معنوی**، به‌سعی و اهتمام دکتر محمد استعلامی، کتابفروشی زوّار، چاپ اوّل، ۱۳۶۰.

ــــــــــ: **کلیات شمس تبریزی**، با مقدمه‌ای از مرحوم فروزانفر و علی دشتی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر تهران، (بی‌تا).

میرزاخان ابن فخرالدین محمد: **تحفة الهند**، تصحیح و تحشیه دکتر نورالحسن انصاری، جلد اوّل، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴.

میرزا نجفعلی آقا سردار: **دره نجفی در علم عروض، بدیع و قافیه**، تصحیح، متعلقات و حواشی حسین آهی، کتابفروسی فروغی (بی‌تا).

میرصادقی، میمنت: **واژه‌نامه هنر شاعری**، فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبکها و مکتبهای آن، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۳.

ناتل خانلری، پرویز: وزن شعر فارسی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵.
نظامی عروضی سمرقندی، احمد: کلیات چهار مقاله، به کوشش محمد بن عبدالوهاب قزوینی، کتابفروشی اشرافی، (بی تا).
نظامی گنجوی: خمسه نظامی جلد اوّل مخزن‌الاسرار، به تصحیح بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۳.
ـــــــــ: گزیده اسکندرنامه، تخلیص عبدالمحمد آیتی، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۲.
ـــــــــ: لیلی و مجنون جلد سوم خمسه نظامی گنجه‌ای، به تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳.
نقوی، نقیب: بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه قافیه و ردیف، پایان‌نامه دوره دکتری، استاد راهنما دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه فردوسی مشهد، خرداد ۱۳۷۶.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین: بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته و گزاره میرجلال‌الدین کزّازی، نشر مرکز، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۹.
وحیدیان کامیار، تقی: در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، انتشارات محقق، مشهد، چاپ اوّل، ۱۳۷۶.
ـــــــــ: فرهنگ نام‌آوایی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ اوّل، ۱۳۷۵.
ـــــــــ: وزن و قافیه شعر فارسی، نشر دانشگاهی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.
وطواط، رشیدالدین: حدایق السحر فی دقایق الشعر، چاپ سنگی نستعلیق تهران، (بی تا).
ـــــــــ: دیوان رشیدالدین وطواط، با مقدمه و مقابله و تصحیح سعید نفیسی، کتابخانه بارانی، تهران، ۱۳۳۹.
همایی، جلال‌الدین: فنون بلاغت و صناعات ادبی، انتشارات توس، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۶۳.
هیدجی: کلیات دیوان هیدجی، به کوشش علی هشترودی، کتابفروشی علویون، قیصریه، ۱۳۷۷ هـ.ق.
یغمایی، حبیب: علم قافیه، چاپخانه مجلس، تهران، ۱۳۲۴.
یوسفی، غلامحسین: چشمه روشن، انتشارات علمی، تهران، چاپ سوم، پاییز ۱۳۷۰.
ـــــــــ: فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار شاعر، چاپخانه علمی، مشهد، چاپ چهارم، بهار ۱۳۷۳.

منابع انگلیسی

1. peter B. norton, president and chief Executive officer:

The New Encyclopedia Britannica, chicago, 1768.

2. Laurence perrine: Literature poetry The Elements of Poetry,

انتشارات آینده‌سازان، ۱۳۷۰.

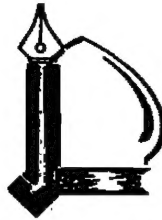
3. M.H.Abrams: A Glossary of Literary terms, Third Edition,

انتشارات راهنما، تهران، ۱۳۶۹.

مقاله‌ها

حق‌شناس، علی‌محمد: «پرداختن به‌قافیه باختن»، نشر دانش، سال دوم، شماره دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۰.

کیانوش، محمود: «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، نگین، شمارهٔ ۱۶، سال دهم، ۳۰ دی‌ماه ۱۳۵۳.



FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD

Publication No. 367

End Rhyme

and

Rhthm in Prsian Poetry

by:

Dr. Ahmad Mohseni

FERDOWSI UNIVERSITY PRESS